



**Universidad Nacional Mayor de San Marcos**

**Universidad del Perú. Decana de América**

Dirección General de Estudios de Posgrado  
Facultad de Letras y Ciencias Humanas  
Unidad de Posgrado

**Los libros de las comunidades andinas en la literatura  
peruana de tradición oral**

**TESIS**

Para optar el Grado Académico de Magíster en Literatura Peruana  
y Latinoamericana

**AUTOR**

Elías RENGIFO DE LA CRUZ

**ASESOR**

Rufino Gonzalo ESPINO RELUCÉ

Lima, Perú

2019



Reconocimiento - No Comercial - Compartir Igual - Sin restricciones adicionales

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>

Usted puede distribuir, remezclar, retocar, y crear a partir del documento original de modo no comercial, siempre y cuando se dé crédito al autor del documento y se licencien las nuevas creaciones bajo las mismas condiciones. No se permite aplicar términos legales o medidas tecnológicas que restrinjan legalmente a otros a hacer cualquier cosa que permita esta licencia.

## Referencia bibliográfica

---

Rengifo, E. (2019). *Los libros de las comunidades andinas en la literatura peruana de tradición oral*. [Tesis de maestría, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Facultad de Letras y Ciencias Humanas / Unidad de Posgrado]. Repositorio institucional Cybertesis UNMSM.

---



**UNIDAD DE POSGRADO**  
**ACTA DE SUSTENTACIÓN DE TESIS DE**  
**GRADO ACADÉMICO DE MAGISTER**

A los veintisiete días del mes de febrero de dos mil diecinueve, siendo las 11:00 horas, en el local de la Facultad de Letras y Ciencias Humanas, se reunió el Jurado de Grado integrado por los profesores: Dr. Mauro Mamani Macedo (Presidente), Dr. Gonzalo Espino Relucé (Asesor), Mg. Guissela Gonzales Fernández (Informante) y Mg. Joaquín Molina Molina (Informante) para calificar la sustentación de la tesis titulada tesis **Los libros de las comunidades andinas en la literatura peruana de tradición oral**, presentada por el señor Elías Rengifo de la Cruz bachiller en Literatura para optar el Grado de Magíster en Literatura Peruana y Latinoamericana.

Hecha la exposición y absueltas las preguntas formuladas por el Jurado, este acordó la siguiente calificación de acuerdo a lo establecido por el Reglamento General de Estudios de Posgrado, aprobado por R.R. N° 04790-R-18 del 08 de agosto de 2018.

Muy bueno (18)

Habiendo sido aprobada la sustentación de la tesis, el jurado recomendó que la Facultad proponga que se le otorgue el grado académico de magister en **Literatura Peruana y Latinoamericana** al bachiller **Elías Rengifo de la Cruz**.

El acto académico de sustentación concluyó a las

horas.

Dr. Mauro Mamani Macedo

**Presidente**

Profesor Principal D.E.

Dr. Gonzalo Espino Relucé

**Asesor**

Profesor Principal D. E.

Mg. Guissela Gonzales Fernández

**Informante**

Profesora Asociada T.C.

Mg. Joaquín Molina Molina

**Miembro**

Profesor Invitado

*Letras mayúsculas del Perú y América*

Facultad de Letras y Ciencias Humanas / Universidad Nacional Mayor de San Marcos  
Calle Germán Amézaga N° 375, Lima 1 - Perú. Ciudad Universitaria (puerta 3)  
Teléfonos: (051) (01) 452 4641 / (051) (01) 619 7000 - [www.letras.unmsm.edu.pe](http://www.letras.unmsm.edu.pe)

A Alfredo Mires Ortiz,  
caminante del *Capac Ñan* de la lectura y la escritura,  
por sus enseñanzas y su amistad;  
y a los ayllus de Cajamarca y Cusco,  
en donde encontré la vida escrita en sus tradiciones.

## ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	5
CAPÍTULO I	
INDAGACIONES EN TORNO A UNA CATEGORÍA:	
LOS LIBROS DE LAS COMUNIDADES ANDINAS	11
1.1. UNA CARTOGRAFÍA ANDINA	12
1.2. APROXIMACIÓN TEÓRICA INICIAL	14
1.3. LITERATURA Y TRADICIÓN ORAL	17
1.4. LOS MARCOS NACIONALES Y REGIONALES	22
1.5. UN PRIMER LIBRO DE LA COMUNIDAD	25
CAPÍTULO II	
LA RED DE BIBLIOTECAS RURALES DE CAJAMARCA Y LOS CUENTOS DEL TÍO LINO	30
2.1. LA RED DE BIBLIOTECAS RURALES DE CAJAMARCA	31
2.2. LOS CUENTOS DEL TÍO LINO	40
CAPÍTULO III	
LOS GUIONES TEATRALES COMO LIBROS DE LA COMUNIDAD:	
EL INTI RAYMI DEL CUSCO	61
3.1. UNA ACTIVIDAD REVITALIZADA	62
3.2. EL GUION DEL INTI RAYMI DE 1977	67
3.3. EL GUION DEL INTI RAYMI DE 1986	71
3.4. LOS GUIONES DE 1994 Y DEL 2015	75

CAPÍTULO IV	
LOS OTROS RAYMIS DEL CUSCO	89
4.1. FIESTA INKA DE IDENTIDAD NACIONAL WARACHIKUY	91
4.2. CEREMONIA RITUAL WANAKAURI	94
4.3. LA LEYENDA DE SUMAQ TIKA	102
CONCLUSIONES	110
BIBLIOGRAFÍA	112

## **INTRODUCCIÓN**

Cuando en el 2008 culminé mi investigación sobre la poesía, los testimonios y el libro de la comunidad andina de San Pedro de Casta no sospechaba que un nuevo panorama estaba iniciándose en mis investigaciones en torno a la literatura peruana. Ya en Casta había percibido el papel modelador del libro llamado Entablo, un texto ritual considerado “sagrado” por los comuneros del pueblo huarochirano. Con la consiguiente aproximación a otros libros de las comunidades andinas, fui percibiendo cómo este concepto ganaba fuerza explicativa de los procesos de representación y proyección de los pueblos de la sierra del Perú a través de la escritura y la literatura. De esa manera, sumé a mi aproximación al concepto el estudio de ciclos narrativos (como los cuentos del Tío Lino, en



Cajamarca) y ciclos dramáticos (como los guiones teatrales del Inti Raymi, en Cusco).

Sucesivos viajes de estudio costeados por cuenta propia o fruto de concursos ganados fueron confirmando que en el Perú los vínculos de la letra y la escritura han dinamizado los procesos de gestación de distintos conceptos de libro, como texto impreso, y, fundamentalmente, texto escrito. Del mismo modo, estos patrones no solo se manifestaban en el canto o poesía, como lo habíamos evidenciado en San Pedro de Casta, sino que también la narrativa de tradición oral y el teatro popular eran pasibles de ser percibidos desde la perspectiva de los libros de las comunidades andinas.

El concepto de “libro de la comunidad”, que he empleado en mis estudios de estos vínculos, proviene de la literatura mesoamericana, donde es una de las traducciones de *Popol Vuh*. Entendimos que la extrapolación no solamente era pertinente, sino que encerraba una clave con la cual podían revelarse los pormenores de un tipo de textos cuyas formas de producción, representación y difusión eran particulares. No se trata solo de recopilaciones o selecciones de textos, para el caso de la narrativa, o textos cuyos recursos solo se subordinaban a una propuesta de escenificación, en el caso del teatro popular cusqueño. Hay en lo central en los libros de las comunidades andinas una clara interpelación al canon literario, pues estos se muestran como tradiciones culturales instituidas, es decir, ciclos consolidados donde autores y textos se autodefinen y se contraponen, donde es posible encontrar el diseño discursivo de la alteridad y la heterogeneidad.

De modo general, percibimos que en la literatura peruana de tradición oral existen ciclos narrativos, teatrales y poéticos en los que se han articulado de manera eficaz los mecanismos de la oralidad, la escritura y el rol del libro, en tanto texto escrito y objeto cultural. En tal sentido, en Cajamarca, Cusco y el Perú en tanto totalidad existen prácticas discursivas de conservación y desarrollo de la tradición oral y de las identidades locales que se manifiestan en los libros de cuentos, los guiones teatrales, entre otras textualidades enmarcadas en proyectos o programas institucionales. Estos textos están inscritos en circuitos formalizados o marginales de la difusión de impresos y, fundamentalmente, representan el legado de los pueblos originarios del Perú, así como de colectividades que se han ido forjando sobre la base de aquellos.

Por su naturaleza, constitución, contenido y alcance, como lo manifestamos líneas atrás, se trata de libros de las comunidades andinas insertados en las múltiples dinámicas de la literatura de tradición oral en el Perú, entre ellas los contextos rituales, educativos y festivos. En tal sentido, el problema de investigación general que se propone es el siguiente:

- A) ¿Cuáles son los aspectos culturales, simbólicos, sociales, institucionales y artísticos de los libros de las comunidades andinas en la literatura peruana de tradición oral?

De este problema general, se desprenden los siguientes problemas específicos de investigación:

- a) ¿Dónde radican las bases conceptuales de los libros de las comunidades andinas dentro de la literatura de tradición oral en el Perú y América?
- b) ¿De qué manera los cuentos del Tío Lino, pertenecientes a la narrativa de tradición oral de Cajamarca, se han organizado como ciclo literario?
- c) ¿Cómo se insertan los guiones teatrales del Inti Raymi del Cusco en el teatro popular andino de tema incaico?

En razón de los problemas de investigación establecidos, hemos formulado los siguientes objetivos general y específicos:

A) Determinar los aspectos culturales, simbólicos, sociales, institucionales y artísticos de los libros de las comunidades andinas en la literatura peruana de tradición oral.

a) Describir las bases conceptuales de los libros de las comunidades andinas dentro de la literatura de tradición oral en el Perú y América.

b) Establecer la organización del ciclo literario de los cuentos del Tío Lino, perteneciente a la narrativa de tradición oral de Cajamarca.

c) Evaluar la inserción de los guiones teatrales del Inti Raymi del Cusco en el teatro popular andino de tema incaico.

Del mismo modo, a partir de lo esbozado proponemos la siguiente hipótesis general:

Los libros de las comunidades andinas en la literatura peruana de tradición oral se yerguen como textos de naturaleza cultural modernizante, pues la escritura de estos libros se enlaza con el legado cultural y la función política de modernizar a las sociedades que son representadas, y con el afán de crear una práctica dialogante que conecta lo local con lo mundial.

Las hipótesis específicas son las que siguen:

- a) Las bases conceptuales de los libros de la comunidad están relacionadas con las percepciones de la oralidad y la escritura como elementos complementarios en las dinámicas culturales del Perú y América Latina.
- b) Los cuentos del Tío Lino presentan un personaje que, al mismo tiempo de ser pícaro, es un héroe cultural, es decir, un sujeto modernizante.
- c) Los guiones teatrales del Inti Raymi, debido a que actualizan frecuentemente los personajes y parlamentos, proponen un sentido inclusivo de la prédica incaica.

Para el desarrollo de la presente investigación se apeló a una metodología de trabajo basada en el empleo de la lectura crítica y el fichaje bibliográfico y de contenido de las publicaciones de la literatura andina de tradición oral, así como de aquellos textos cuyas teorías y metodologías resultaron relevantes. Se sumó a ello las entrevistas y las recopilaciones de primera mano, y revisión de los archivos privados e institucionales en Lima, Cajamarca y Cusco. Las propuestas de los estudios culturales y la

historiografía literaria también fueron consideradas en la presente investigación.

El apoyo de muchas personas e instituciones ha hecho posible la culminación de esta labor. En principio, la generosidad lectora y oyente de los colegas sanmarquinos especialmente Guissela Gonzales, Mauro Mamani, Dorian Espezúa y Manuel Larrú, y de otras universidades, principalmente Gregorio Torres y Cynthia Santos Barra, ha sido invaluable. Mención aparte requiere la generosidad de mi asesor de tesis, Gonzalo Espino Relucé, sin cuya orientación este trabajo no hubiese llegado a puerto. Un lugar muy especial, igualmente, lo ocupan los alumnos del Taller de Tradición Oral I y II que desde el 2015 sumaron sus intereses, ideas y estudios en el aula o en los viajes de investigación en torno a los libros de las comunidades andinas. Del mismo modo, mi agradecimiento total al Programa de Promoción de Tesis de Posgrado para Docentes de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos con cuyo financiamiento obtenido por concurso se logró culminar la última etapa de recopilación y procesamiento de la información. Finalmente, el diálogo y la colaboración abiertos con los profesores, periodistas, antropólogos y escritores de Cusco y Cajamarca fue de enorme contribución en este camino hecho de palabras y de vida que es la literatura.

## **CAPÍTULO I**

### **INDAGACIONES EN TORNO A UNA CATEGORÍA:**

#### **LOS LIBROS DE LAS COMUNIDADES ANDINAS**

En el presente capítulo vamos a explorar cuáles son los conceptos base que sostienen la categoría libro de la comunidad. En principio, plantearemos una delimitación del área cultural a la que corresponde nuestra investigación. En tal sentido, hemos identificado tres zonas geográficas significativas en el estudio de literatura andina de tradición oral en la que están presentes de forma notable los libros de la comunidad: Lima, Cajamarca y Cusco. Igualmente, abordamos la revisión del concepto de tradición oral y de literatura de tradición oral en el Perú. Finalmente, abordamos la categoría de libro de la comunidad, así como el soporte social que determina la existencia de las

comunidades andinas, concepto que reporta una orientación por fijar en el escenario del debate intelectual un concepto geocultural relevante para la comprensión de este sistema literario en un marco macrorregional.

### **1.1. UNA CARTOGRAFÍA ANDINA**

Hemos verificado la existencia de libros en distintas comunidades andinas del Perú. En la región de Lima, un ejemplo mayúsculo ha gatillado nuestras investigaciones en distintas regiones del país. Pues bien, todo comenzó con el estudio del libro que se llama *Entablo*, el libro ritual de la comunidad campesina de San Pedro de Casta, en la provincia de Huarochirí. El texto casteño aborda el contenido, sentido y orientación de las fiestas comunales, principalmente de la Fiesta del Agua. Es obvio que al proponer la existencia de este tipo de textos –estudiados desde hace un tiempo en contextos rurales o urbanos, como la ha hecho también Víctor Vich en *El discurso de la calle* (2001)–, estamos afirmando que una tendencia muy significativa de la tradición oral se encauza con la apropiación cultural y simbólica del libro como elemento no solo de referencia textual, sino fundamentalmente como soporte en el cual se organiza de forma comunitaria la materia tradicional (generalmente, pautas para las festividades, guiones teatrales o conjuntos de relatos) que convive con un orden moral y ético que tiende a erigirse como elemento regulador de ciclo rituales.

Se hace evidente, por lo anterior, que existe una indagación mayor: revelar la existencia de libros de las comunidades andinas gestados desde –al menos– principios del siglo XX, con el consecuente surgimiento de tradiciones literarias y culturales de implicancia local que van construyendo un mapa de

la literatura de la tradición oral y escrita del Perú hasta ahora no tomada en cuenta de forma sistemática en la evaluación de nuestras letras nacionales.

Por ello, existe la necesidad de crear un cuerpo de reflexión crítica que no se limite al hecho interno de la creación de tradiciones de la literatura de tradición tanto oral como escrita, sino que hemos entrado en los proyectos revelados en los textos literarios mismos y en textos críticos para fundamentar la prevalencia de concepciones no solo de interés para una región geográfica y cultural, sino de interés cosmopolita. Es claro el hecho que existen redes internas y externas que sostienen estas nuevas cartografías literarias que se sostienen en personas, instituciones y visiones orgánicas de la sociedad y que entrecruzan épocas, actualizan debates y establecen acciones prospectivas en torno a la literatura, la educación y la cultura en el Perú y Latinoamérica.

Ello se conecta con el propósito mayor de encontrar en la literatura peruana una tendencia que vincule la escritura y la oralidad como modalidades del teatro popular y la narrativa, especialmente del cuento. En tal sentido, proponemos que existe una tradición literaria contemporánea a la cual pertenecen José María Arguedas, Mario Florián, Andrés Zevallos, entre los nombres más conocidos, y autores como Fidel A. Zárate, Faustino Espinoza Navarro y Alfredo Mires Ortiz. Se notará que cuatro de estos nombres corresponden a la literatura del norte del Perú, especialmente de Cajamarca, pues el alcance de la propuesta es exhibir un panorama regional que se engarce con autores letrados. Obviamente, en esta dinámica de lo regional y lo nacional, está de por medio un relativismo que no propugna tajantemente establecer fronteras y, mucho menos, divisiones ni jerarquías; por el contrario, como lo decíamos líneas atrás, la perspectiva que tenemos es la de una red



de tradiciones que se expande o se especifica dependiendo de demandas narrativas y discursivas, cuando no de proyectos institucionales y políticos.

Esta revelación define experiencias de literatura y cultura que arrojan conceptos y cualidades de una literatura que insistimos en llamar de tradición oral, pese a que sus productos no sean percibidos, a primera vista, como muy “tradicionales” ni “orales”. De hecho, propugnamos erigir los marcos epistemológicos de lo que hemos denominado “libros de las comunidades andinas” desde las fuentes de sus representaciones más paradigmáticas, vale decir, desde los textos producidos por la Red de Bibliotecas Rurales de Cajamarca, los cuentos del Tío Lino y los guiones del Inti Raymi y otros raymis cusqueños.

No ha sido casual la elección de Cajamarca y Cusco como ejes centrales del asedio conceptual que hemos emprendido en esta investigación. Estas zonas no solo están ubicadas en los polos extremos de nuestro país, sino que exhiben con mucha nitidez dos distintas tipologías textuales, con marcos culturales y sociales que se distancian en apariencia hacia proyectos regionales divergentes. Fundamentalmente por ello resulta ser relevante para nuestro estudio que se trate de dos lugares distantes, porque ha permitido revelar las constantes textuales y discursivas que sostienen los aportes que observaremos paso a paso.

## **1.2. APROXIMACIÓN TEÓRICA INICIAL**

Sobre la base de los roles descubiertos en un número significativo de textos de tradición oral como los cuentos cajamarquinos, dentro de ellos los del Tío Lino; los guiones del Inti Raymi y otros raymis cusqueños, y libros rituales

como el Entablo, en los cuales encontramos características concordantes, podemos proyectar las primeras características de los libros de las comunidades:

1. Un libro de la comunidad puede tener un autor o no tenerlo, en tanto es un texto gestado por un colectivo que se engarza con una tradición a modo de quien participa en una agrupación espiritual, artística o académica. El autor o uno de los autores puede ser un individuo ajeno a la comunidad, como el caso de Francisco de Ávila, gestor de la recopilación titulada *Dioses y hombres de Huarochirí* o *Mitos y tradiciones de Huarochirí*, aunque es mucho más significativo como se ha sugerido en una reciente edición la posibilidad de identificar al posible autor indígena, en este caso, a Tomás.

2. El libro de la comunidad es abierto en el sentido que puede ser modificado por el colectivo. De este hecho se explica, como en el caso del Entablo, el libro ritual de San Pedro de Casta, por qué existen varias ediciones, redactadas debido a la pérdida o robo de los ejemplares básicos, y aun copias auxiliares que son hechas para el mejor manejo de la información por parte de las personas que orientan la labor de los campesinos en los rituales. También es el caso que existan distintos autores que se identifican con sus nombres en las diversas ediciones u ocasiones en que se organiza el material narrativo que constituye el libro de la comunidad, como sucede con los cuentos del Tío Lino, desde 1939, o con los guiones del Inti Raymi, desde 1944. Es frecuente y diríamos concomitante que entre los distintos autores individuales o colectivos exista una tensión, casi siempre desembocada en rivalidad o cuestionamientos, pues cada versión de un libro de la comunidad es una gesta cultural y simbólica que reinterpreta la materia narrativa y mítica

de acuerdo a los tiempos que se viven y con la exigencia de los nuevos anhelos comunitarios, cuyo origen igualmente se sostiene en una tensión sino social, sí económica y cultural.

3. Un libro de la comunidad es también un texto que se rehace continuamente en el sentido que es leído y releído por los “usuarios” o lectores, a modo de un hipertexto, es decir, es un texto nunca acabado, es una enunciación permanente. Es interactivo, pues algunas secciones pueden ser borradas, cambiadas o añadidas. Los cambios, que son producidos a causa de las diversas lecturas, son siempre coyunturales. Del mismo modo, el texto sufre una inmersión, es decir, es un texto que obliga a actuar o participar del ritual.

4. Un libro de la comunidad se vincula con un público abierto; no necesariamente se basa en la tradición oral; está vinculada a una cosmovisión colectiva y colectivizadora; representa a una comunidad por la cosmovisión o parámetros con los que un yo diverso se identifica, e inaugura una tradición (desde la continuidad o la ruptura) que rompe con otra tradición. Significa esto que los libros de las comunidades operan sobre la base de un proyecto individual o colectivo que tiende a ser inclusivo o al menos no restrictivo para no duplicar los mecanismos de la exclusión que oprimen el conjunto de las prácticas orales y letras de la comunidad que sustenta el libro. Por ello, la relación entre la palabra oral y la palabra escrita no crean fronteras indisolubles: el texto escrito se oraliza, puede volver al circuito de la oralidad, y la oralidad puede ser interpretada o reinterpretada por la escritura e incluso los lenguajes artísticos visuales (cómic, cine).

Por lo anteriormente expuesto, podemos sostener que los libros de la comunidad son textos escritos que contienen una reminiscencia mítica, ancestral o costumbrista, de base literaria, realizada por una institución o colectivo representativo de los miembros de una comunidad quienes buscan perpetuar una práctica discursiva, cultural o ritual que consolide su identidad local. En tal sentido, asumimos lo que expresa el historiador y antropólogo Luis Millones (2008), quien propone que el primer libro ritual que forma parte de esta clasificación (desde nuestra perspectiva, el primer libro de la comunidad andina), es el texto colonial *Dioses y hombres de Huarochirí*, también llamado *Ritos y tradiciones de Huarochirí*.

### **1.3. LITERATURA Y TRADICIÓN ORAL**

La relación entre la literatura y la tradición oral es uno de los aspectos que más se ha abordado desde las perspectivas teóricas, históricas y metodológicas (principalmente Ong, 1982; Lienhard, 1990; Espino, 2010). Las distintas miradas entrevén, en principio, un diálogo fructífero entre las ciencias humanas y las ciencias sociales; desde esta interrelación partimos no para aumentar solo síntesis dentro de esta polémica, sino para tratar las dificultades que existen en el abordaje antes mencionado (teórico, histórico y metodológico). Elegimos, por ello, preguntas de entrada en cada uno de estos campos: ¿qué es literatura y qué es tradición oral?, ¿qué vínculos se han establecido en el tiempo entre la literatura y la tradición oral?, ¿cuáles son las estrategias para analizar, interpretar y evaluar la literatura de tradición oral?

En lo que sigue desarrollaremos las respuestas que son constantes en las investigaciones más visibles sobre la literatura cuyo sustento es la tradición oral. No nos es distante que la propia elección de las preguntas anteriores ya asume una elección epistemológica y de principios orientadores para la escritura o la emisión oral y la lectura o audición de esta variedad de literatura. Asumimos todos los riesgos de una aproximación a las interrogantes planteadas para no caer en una visión panorámica que se desvincule de los resultados de nuestro entendimiento como se observará en los capítulos siguientes.

La primera pregunta planteada es la siguiente: ¿qué es literatura y qué es tradición oral? Los términos *literatura* y *tradición oral* tienen dos campos de acción que solo en parte se intersectan. Por un lado, definimos la literatura como un universo verbal en el que prima la creación artística y, devenida de ello, un horizonte estético y ético (Bajtin, 2003). Este universo verbal puede usar los recursos de la oralidad o de la escritura para generar un texto poético, narrativo, dramático o ensayístico. Es claro que es muy habitual en entrecruzamiento entre estos géneros además de los discursos y retóricas presentes. El nexo del texto con el lector u oyente finalmente pasa por las validaciones que una sociedad le otorgue al texto literario en un momento dado. Es decir, la literatura se sustenta en su condición de hecho lingüístico, artístico, cultural e institucional.

En tanto, la tradición oral se configura como un cuerpo de expresiones culturales propias tanto de sociedades tradicionales como de sociedades modernas. Este conjunto supone expresiones artísticas espaciales y no

espaciales, costumbres, festividades, vestuario, culinaria y, entre otras modalidades, cantos, música, leyendas y mitos. Por cierto, la disciplina de la antropología reclama estos objetos de estudio como suyos; sin embargo, la capacidad de las ciencias humanas para interrelacionarse con saberes y prácticas sociales es tan versátil que la tradición oral también puede entenderse como un objeto de estudio de la lingüística, la literatura y la filosofía, cada una de ellas con su particular asunción teórica y metodológica.

En tal sentido, desde esta primera relación la literatura y la tradición oral comparten objetos de estudio y más aun, se pueden redimensionar en varias direcciones como ya lo ha evidenciado la sociolingüística y los estudios culturales. Vale decir, que los estudios literarios –desde donde partimos en nuestra investigación– se ven nutridas con ingredientes y valores comunitarios que los ubican en campos multi e interdisciplinarios, y, cuando no, transdisciplinarios. Todo ello es parte de los perfiles de una nueva epísteme en las investigaciones humanísticas y científicas que se irá consolidando en este siglo XXI.

La segunda pregunta planteada es como sigue: ¿qué vínculos se han establecido en el tiempo entre la literatura y la tradición oral? Podemos partir en dos esta pregunta para abordar tanto algunos casos de la cultura occidental europea y otros casos de la literatura amerindia. En principio, es oportuno reiterar que la génesis de la literatura occidental europea, si pensamos en el ciclo épico al cual pertenece Homero y la *Ilíada* y la *Odisea*, es un ejemplo muy nítido de las relaciones entre la literatura y la tradición

oral (Montemayor, 2002). Los poemas homéricos, cuya antigüedad sobrepasan los tres milenios, fueron compuestos y difundidos en primera instancia de manera oral. Son múltiples los estudios y valoraciones que se han hecho de la poesía épica de estos tiempos que hacen brillar los recursos estilísticos de Homero en sus dos creaciones. Luego, se produjo la recopilación por escrito de las múltiples versiones orales que se difundían siglos después en las zonas de influencia del mundo helénico. Finalmente, a principios de nuestra era, se produjo la selección del material escrito y la fijación de una versión oficial, que es la que hasta el día de hoy tenemos en circulación.

Como lectores de literatura, y especialmente de la literatura de tradición oral, estimamos que los poemas homéricos son un ejemplo mayor de los mecanismos de desarrollo de textos orales y escritos. La ruta de la *Ilíada* y la *Odisea* está delineada por la memoria colectiva de un pueblo, una memoria que se ha ido redefiniendo, reorientando, resumiendo y ampliando<sup>1</sup>, dentro del ejercicio libre del arte y la funcionalidad de los hechos históricos convertidos en legendarios y luego en literarios; y, de igual forma, es la memoria de una colectividad que (re)crea su pasado como base de su presente y su futuro, desde las instancias de la cultura y la política. En cuanto a las estrategias que condujeron la “transformación” de un texto oral

---

1 Por ejemplo, Montemayor (2002) afirma acerca de la crisis de los sistemas orales en Grecia en el siglo IV a. C.: “Este mundo arcaico es diferente del siglo IV a. de C., que es el período de crisis de los sistemas orales en Grecia. Es una época donde la escritura se convierte en el medio para preservar la información. Aunque la alfabetización no es completa, se encuentran ya textos escritos para ser leídos y no para escucharse. De ahí la gran diferencia con la poesía del período arcaico: entonces los poemas se componían para ejecutarse; y aun cuando se guardaban en preciosos volúmenes en los templos, la idea era que se pudieran ejecutar en un futuro: se guardaban no por su mero valor literario, sino por la importancia que tenían para la ciudad. La jerarquía de la obra de los poetas por ella misma es un fenómeno perteneciente al período helenístico, en donde aparecen formas de hacer poesía más cercanas a las nuestras” (pág. 28).

a un texto escrito es relevante considerar que siguen siendo las acciones institucionales del poder cultural (artistas, intelectuales, académicos) y el poder político (inclusive tiranos como Pisístrato que ordena la recopilación por escrito de los poemas de Homero) los que produjeron la “vuelta de tuerca” que nos ha creado la ilusión de una *Ilíada* y una *Odisea* como textos solo definidos desde la escritura.

Un segundo ejemplo de la literatura occidental europea igualmente pertinente para nuestra reflexión es el de Aurelio M. Espinosa quien recopiló y publicó a mediados del siglo XX *Cuentos populares recogidos de la tradición oral de España* [2009 (1946-1947)]. La notable selección de relatos realizada por Espinosa, publicada inicialmente en tres tomos, es una muestra acerca de la riqueza creativa del pueblo español y, en el marco de nuestra indagación, el ejemplo mayor de la red de ciclos narrativos (como el de Juan el Oso, estudiado por Efraín Morote Best y José María Arguedas) que son también parte de la literatura de tradición oral en el Perú y en la América influenciada por la cultura hispana. De esta forma, es posible plantear una historiografía no solamente local, en donde tiene evidentes lazos, sino una que conciba incluso una literatura americana o universal de raigambre oral, que en vez de ser vista con ojos formalistas, sea observada desde la función de una literatura que rebasa las fronteras locales y que evidencia marcas y proyectos culturales orgánicos.

La tercera y última pregunta con la cual podemos acceder a los vínculos entre literatura y la tradición oral es la siguiente: ¿cuáles son las estrategias para analizar, interpretar y evaluar la literatura de tradición oral? Por cierto,



esta es la interrogación más compleja porque la tendencia habitual es encontrar una metodología específica en exclusión de otras. Es de nuestra elección asumir la metodología de lectura, en detalle las estrategias analíticas e interpretativas desde una vía estructural-funcional, es decir, nos podemos valer de los distintos modelos de base estructural sin dejar de lado los aspectos funcionales, es decir, la necesidad de adoptar visiones de conjunto o valernos de herramientas críticas cuando estas sean pertinentes. En esa medida, enfatizamos en este momento que nuestra investigación tiene una orientación general histórica y comparativa, que busca revelar no solo desde dónde escribe el narrador oral, sino para quiénes escribe, de la misma forma que se propone revelar los nexos de las diversas literaturas en el Perú.

En síntesis, el inicio de nuestros enfoques analíticos será el de una tradición histórica específica (de pronto, la del autor) hasta llegar a la interpretación de los rasgos narrativos y discursivos de textos específicos y evaluar el aporte de propuestas, proyectos o rutas literarias establecidas que nos permitan hacer dialogar las fuentes orales con las fuentes escritas.

#### **1.4. LOS MARCOS NACIONALES Y REGIONALES**

Uno de los vínculos más significativos que se establece del estudio de la literatura de tradición oral es la relación que existe entre esta y los conceptos y prácticas sociales implicadas en los términos “nación” y “región”. En principio, ante la crisis del concepto de nación, resulta más relevante la observación de las relaciones de la literatura con la región. Sin embargo, para no afrontar el tema con prejuicios, es importante exponer las distintas

opciones de este concepto y sus nexos con lo literario. Para comenzar, exhibamos el concepto asociado de “regionalismo”. Sobre el particular Schmidt-Welle (2012) afirma lo siguiente: «La noción de “regionalismo literario” se aplica a dos corrientes literarias: la literatura de una región con sus localismos y la llamada “novela regional” que incluye la narrativa indianista e indigenista» (115). Esta doble concepción nos permite percibir el tema en debate *desde* la óptica regional o *hacia* lo regional.

Desde otra perspectiva, Barcia (2004) propone debatir la amplitud del concepto “literatura regional” sobre lo cual propone, primero una literatura del interior, con proyección falsamente homogeneizadora; luego una literatura provincial, que evidencia una mirada reduccionista, no cultural; y una literatura regionalista, que constituye, según su propuesta, una exasperación de lo regional (25-45). En muchos sentidos, entonces, la literatura regional puede percibirse como una desviación de los afanes ecuménicos de esta práctica discursiva. Sobre este terreno pantanoso, Barcia propone la posibilidad de una “verdadera literatura regional” que sería el «nombre verdadero de la literatura, porque toda obra es regional, nace en un tiempo, en un lugar, en una región. Ahonda en el suelo del hombre y con ello se universaliza» (43). Con ello, se propone zanjar todo debate de una literatura regional en la visión de un mundo segmentado desde el cual todo producto sería de alcance y representatividad humana. Habría, en el fondo de este análisis, la defensa de una literatura siempre de implicancia global.

Desde el ámbito de nuestra crítica local se presenta junto con ello la persistencia de una literatura de tradición oral que puede definirse de dos

formas: como «fusión de circunstancias que [...] viabilizan la producción del texto oral» y como «aquello que se construye con el hablante, en presencia inevitable de su auditorio» (Espino, 2010: 20). Por otro lado, en la búsqueda por profundizar en esta visión de una literatura enlazada con las culturas populares y étnicas, Hugo Niño (2008) propone concebir una narración etnotextual, que se sustentaría sobre la base de un relato ritualizado, cambiante y de base cognitiva; autorizada por la comunidad; definida por la voz, la actuación y la imagen icónica, así como útil y de función pragmática (36-37). Desde la concepción de Niño, este tipo de narración «desborda la idea de las literaturas nacionales [homogéneas] por su múltiple estatuto sociocultural», y es el producto de mayor intertextualidad y negociación en el arte verbal (37).

Otro aspecto de este debate, que nos devuelve a lo inicialmente planteado en esta sección, lo propone Gonzales Fernández (2013) para quien «el concepto de literatura regional no implica que esta no esté inserta en lo nacional o lo universal. [E]ste concepto se asienta en el entendido de que el canon literario peruano se ha venido construyendo desde una visión centralista [...]» (s.p.) Significa esto que existen vasos comunicantes de las literaturas regionales y perspectivas antihegemónicas, que la investigación en lo regional y en la tradición oral otorgan a los estudios literarios una agenda problemática centrada en el cuestionamiento y replanteamiento del canon: «[S]e trata de entender que la literatura peruana está también constituida y muy bien representada por escritores de los que pocas veces nos ocupamos, leemos o incluso conocemos. No es lo mismo literatura regionalista que literatura regional» (Gonzales, 2013: s.p.).

Una síntesis interesante sobre este debate de lo regional y la literatura la propone Terán Morveli, quien expone lo siguiente:

[La] narrativa regional [es la] que se produce en una determinada región geográfica y cultural, al interior de un espacio mayor entendido como nacional. [Se articula] en torno cuando menos a un foco cultural en el que se desenvuelve un mercado literario. [T]odas las literaturas [son] regionales —incluyendo la de Lima—. [Estas] canalizan la experiencia de una historia de orden local; en tal sentido, es posible apreciar en ellas el problema de la identidad regional, probablemente con más recurrencia en la narrativa. (2013: 23)

Las afirmaciones de Terán nos llevan a consolidar nuestra propuesta que define las múltiples relaciones entre literatura de tradición oral y literatura regional, con énfasis en las revelaciones colaterales de su estatuto. Sobre ello, Benavides, quien ensaya dar cuenta de la región norte del Perú, afirma:

Las fronteras geográfico-políticas más de las veces resultan capricho de las élites gobernantes, pero jamás podrán torcer lazos e idiosincrasia común. [E]ntendemos por región norte a todo ese histórico conglomerado socio-cultural y económico conformado por La Libertad, Áncash, Cajamarca, Lambayeque, Piura, Tumbes y San Martín (2007: 8).

En definitiva, los marcos nacionales y regionales constituyen espacios de definición de la enunciación desde los cuales se organiza los discursos de base de los textos de la literatura de tradición oral, y en particular, de los libros de las comunidades andinas. En tal sentido, lo andino establece un espacio relevante de enunciación cuya perspectiva es histórica (reúne tiempos de forma mítica), y cultural (establece como núcleo a una comunidad).

### **1.5. UN PRIMER LIBRO DE LA COMUNIDAD**

Nuestro conocimiento de la literatura es esencialmente un conocimiento de las tradiciones literarias implicadas en cada libro. En razón de esto, podemos

decir que la lectura de un libro es, en principio, una aproximación a la cultura de una comunidad de personas. En tal medida, leer un libro como el *Popol Vuh*, con toda la ruta de su inicial escritura en lengua indígena y su reescritura colonial nos invita a replantear nuestra mirada sobre los textos y las comunidades donde anidan. Sumado a ello, si tenemos que el nombre del libro es un llamado a observar ese ámbito de la cultura local donde se textualiza, tenemos un ingrediente mayor para nuestra valoración y construcción de un concepto.

Pues bien, *Popol Vuh* significa, como ya lo destacamos, “libro de la comunidad”<sup>2</sup>. Fue escrito entre 1554 y 1558 en lo que hoy es Guatemala e impreso por primera vez en español en 1856. Charles-Étienne Brasseur de Bourbourg, en una traducción al francés en 1861 usó por primera vez el nombre con el cual hasta hoy se conoce el libro. Se conserva el manuscrito más antiguo en la Biblioteca Newberry de Chicago, Illinois. Allen J. Christenson (2012) es uno de sus traductores más eficaces y quien ha acompañado esta labor con el estudio y el trabajo de campo en las actuales comunidades quiché.

A partir del texto introductorio de Christenson a la edición del *Popol Vuh* de 2012, algunas preguntas afloran en torno a este libro de la comunidad prístino y a sus pares: ¿qué imagen tenemos de la conservación de los conocimientos de las culturas indígenas?, y, en detalle, ¿los pueblos originarios tienen libros?, ¿los pueblos originarios usan la escritura?, ¿la escritura pertenece de

---

<sup>2</sup> Al respecto es oportuno remarcar lo siguiente: “La palabra Popol Vuh significa literalmente “libro de la estera”. Entre los pueblos mesoamericanos, las esteras o petates eran símbolos de la autoridad y el poder de los reyes. Eran utilizadas como asientos para los gobernantes, cortesanos de alto rango y cabezas de linajes. Por esta razón, el título del libro se ha traducido como “Libro del Consejo”. (Museo Popol Vuh, Universidad Francisco Marroquín, [http://popolvuh.ufm.edu/index.php/El\\_Popol\\_Vuh](http://popolvuh.ufm.edu/index.php/El_Popol_Vuh)).

los pueblos originarios?, ¿para qué usan la escritura los pueblos originarios? Para responder estas preguntas y sustentar que los libros de las comunidades constituyen una categoría que se autorregula, organizamos en cinco afirmaciones lo expuesto por Christenson (2012).

En primer lugar, el Popol Vuh, como libro de la comunidad tiene características míticas que se pueden sintetizar en las siguientes: 1. hace que los padres antiguos “tengan vida” y palabra; 2. actualiza lo contado: los hechos ocurren en “presente”; y 3. es dadora de vida y su poder se extiende en el tiempo (Christenson, 2012). Significa esto que los libros de las comunidades, desde el inicio de su tradición, son rituales por su capacidad vivificante, parlante, actualizante e hiperperlocutiva. Por ello, estos libros interactúan con su entorno de una forma holística y debaten los temas del pasado como si fueran actuales, los eventos del presente desde su carga futura, y los asuntos del futuro diluidos en la esencia del ayer y del ahora.

En segundo lugar, el Popol Vuh posee características culturales que pueden resumirse de la siguiente forma: 1. se sustenta en una tradición de dominio de la escritura; 2. preserva la historia y la cultura luego de una crisis; y 3. se mantiene en la memoria de la comunidad (Christenson, 2012). Esto nos lleva a afirmar que los libros de las comunidades hasta la actualidad se escriben, tratan asuntos conflictivos y quedan fijados en la mente colectiva de los miembros de una comunidad, con lo cual enfatizamos que son libros que ejercen los mecanismos de una tecnología efectiva de la comunicación humana.

En tercer lugar, siguiendo el hilo de lectura anterior, el Popol Vuh propone las siguientes características propiamente comunicativas: 1. se inicia

mencionando que es raíz y el todo, una planta; 2. revela que la antigüedad denota autoridad vigente; y 3. la narración y el idioma es predominantemente propio (Christenson, 2012). Lo expuesto es el sustento para determinar que los libros de las comunidades se construyen desde una fuerte identidad discursiva, sostenida en un pasado prestigioso y una legitimidad lingüística a toda prueba. Nada de lo que existe en el entorno cultural le resulta ajeno a un libro de la comunidad, pues como texto ha nacido con el tiempo y su condición es parlante: todo lo que narre tiene la marca del origen étnico de la comunidad.

En cuarto lugar, como para acentuar su diálogo con la tecnología de la escritura, el Popol Vuh exhibe características autorales: 1. se enfatiza que las historias venían de las tierras bajas; 2. es un *ilb`al*, un instrumento de vista o de visión; y 3. los gobernantes lo exhibían en ocasiones solemnes (Christenson, 2012). Como se observa, estas son características sociales y políticas que vindican el rol del autor como un sujeto intelectual que (des)territorializa la palabra, la convierte en un objeto de la sociabilidad y la socialización, y empodera a su comunidad en los debates ecuménicos.

Finalmente, en quinto lugar, el Popol Vuh posee una característica global que la cita textual revela en toda su magnitud: “Los gobernantes de los k`ich`e consultaban el *Popol Vuh* en momentos de aflicción nacional, para ver el futuro” (Christenson, 2012). Por ello, los libros de la comunidad pueden ser libros rituales que (de)sacralizan el mundo, en el sentido de configurar lugares y tiempos necesarios para el ritual, el diálogo, el debate y los consensos que se requieren para vivir en comunidad. Hay un flujo de la intensidad narrativa de los libros de la comunidad que atrae a los dueños de la palabra escrita u oral para que canten narren o evolucionen en un escenario, pues de otra forma

el mundo se acaba, se trastorna y es otro, es decir, ajeno; por eso estos libros permiten seguir sobrellevando los retos que la sociedad ubica por delante a los miembros de una comunidad.

El historiador y antropólogo Luis Millones ha definido con excelente propiedad el peso que tiene este y otros libros coloniales en la definición de una tradición que vincula a los pueblos amerindios del continente americano. Define que los libros sagrados andinos y mesoamericanos (en nuestra perspectiva, los libros de la comunidad) proponen

la primera reacción de habitantes de tiempos remotos frente a la punzante interrogación del origen del mundo que habitaban, de los alimentos que ingerían, de los hijos que procreaban y de la muerte que los acechaba, probablemente a edades muy tempranas.” (Millones, 2008, p. 126)

Los libros de las comunidades son libros raíz de una naturaleza enciclopédica no basada en la erudición, sino en el saber tradicional reorganizado, en algunos casos, en momentos de crisis como sucedió luego de la “conquista” española. Como lo sintetiza Millones, aludiendo en particular al *Popol Vuh*: “revela la historia, muy organizada, de un pasado que explica las acciones rituales vigentes al momento del contacto [intercultural]” (Millones, 2008, p. 128).

Estas son algunas aproximaciones que podemos hacer a los elementos de la literatura de tradición oral con los cuales dialogan los libros de las comunidades, especialmente los libros de las comunidades andinas en el Perú. Desde estas perspectivas, nuestra mirada a estos libros resulta dirigida a un espacio de la producción del sentido generado desde los recursos de la oralidad y la escritura, de los individuos y las instituciones, de la palabra y la



*performance*. Con ello, es posible sostener la cohesión de estos libros y la cohesión estructural de los sistemas de circulación donde se insertan.

## **CAPÍTULO II**

### **LA RED DE BIBLIOTECAS RURALES DE CAJAMARCA**

#### **Y LOS CUENTOS DEL TÍO LINO**

En el presente capítulo trataremos lo concerniente a los libros de las comunidades andinas de Cajamarca, centrado ello en una primera aproximación a la Red de Bibliotecas Rurales y Cajamarca y a las ediciones de los cuentos del Tío Lino, que pueden ser considerados como ejes en el conocimiento de la literatura de tradición oral del norte del Perú. Pensamos que existe una razón más que fundada en el hecho de que los libros de las comunidades de Cajamarca representan un ejemplo primordial del funcionamiento de este tipo de textos escritos principalmente por su inserción en procesos culturales y sociales.

#### **2.1. LA RED DE BIBLIOTECAS RURALES DE CAJAMARCA**

Una notable experiencia de literatura, educación y cultura en el que se puede observar el despliegue del concepto libro de la comunidad es el caso de la Red de Bibliotecas Rurales de Cajamarca, institución que, desde principios de los años setenta, se propone tomar en cuenta la revitalización de la cultura andina tomando como eje al libro, como instrumento de conexión entre los campesinos y el saber comunitario y universal. Las Bibliotecas Rurales funcionan de forma autogestionaria, es decir, son los propios campesinos los

que organizan la distribución de libros, los círculos de lectura e inician, en su calidad de informantes, las recopilaciones de un gran conjunto de conocimientos que comprende técnicas de cultivo, elaboración de arte textil, organización familiar y comunal, así como mitos, cuentos, leyendas y testimonios.

A esto se suma en los últimos años el voluntariado nacional e internacional que participa en alguna de las etapas del proceso de publicación de las colecciones propias de los pobladores rurales de Cajamarca. Sin duda, existe mucho por investigar en torno al impacto de esta experiencia comunitaria de lectura en el quehacer local como, por ejemplo, en la elevación de los estándares de lectura en la región<sup>3</sup> y su rol es la toma de conciencia ecológica y política. Aunque parte de ello se ha estudiado en su vinculación con las coplas de carnaval, que actualizan las tensiones entre las necesidades y visiones de la comunidad que aprecia el agua como recurso vital y la publicidad de las empresas y el Estado que venden una versión del progreso basado en el bienestar económico devenido del éxito de la minería.

Surgido en 1972, este proyecto que hoy es la Red de Bibliotecas Rurales de Cajamarca tuvo varias etapas de desarrollo hasta constituirse en lo que es actualmente: una red de bibliotecas populares que cohesiona experiencias de recopilación, publicación, lectura y gestión en una medida históricamente inigualable. Como sucede con otros casos de libros de las comunidades andinas, existe una relación directa con lecturas de diversas áreas: literatura,

---

<sup>3</sup> Un indicador muy interesante es el notable aumento de la comprensión lectora en Cajamarca en estos últimos seis años, de acuerdo a la información del Gobierno Regional de Cajamarca, que pasó del 17% al 34,1%, lo cual la ubica a mitad de tabla de los resultados nacionales. <http://www.regioncajamarca.gob.pe/media-gallery/detail/32142/46793>

historia, agricultura. Sin embargo, el énfasis que se realiza por la propia población es muy claro: se lee más los cuentos, principalmente los de distintas zonas de Cajamarca.

Una primera aproximación que podemos hacer a este proyecto es desde el ámbito de la historia regional, y cómo la Red, especialmente su principal asesor, Alfredo Mires Ortiz, la ha asumido como parte de su ideario.

Existe un segmento de la historia de la región de Cajamarca del cual surge una orientación e incluso un legado. Esta sección es el llamado “encuentro de Cajamarca”, en referencia a la confrontación entre los ejércitos españoles y las huestes incaicas en la primera etapa de la presencia occidental en el Tahuantinsuyo. Ello no solo es relevante por la tensión cultural y política, sino por el hecho simbólicamente más notorio: la captura, prisión y muerte de Atahualpa. Este evento está ampliamente documentado y estudiado. Dentro de estos sucesos, uno en especial ha sido recubierto de misticismo, en el sentido neutro del término: la famosa escena entre el cura Valverde y el gobernante inca, en la que este, supuestamente, arroja al suelo con desdén la Biblia o Breviario que le ofrece aquel. Desde una mirada maniqueísta, la afrenta se asume habitualmente como un rechazo al cristianismo y a la cultura occidental representada en la escritura.

Desde nuestra perspectiva, la escena entre Valverde y Atahualpa es el inicio ritual de la apropiación de la tecnología de la escritura alfabética para el mundo andino. Así es como lo propone Alfredo Mires, en tanto afirma que la Red busca convertir al libro como un objeto o sujeto familiar y deslegitimar su sentido ajeno, como se expresa nítidamente, por ejemplo, en su *Compadre libro* (2005). Es decir, este es un momento en que se expresa una ruptura

epistémica que se yergue, desde la perspectiva andina, como el abandono de una aproximación al mundo fundada desde los patrones sonoros de la oralidad, hacia una búsqueda del engarce entre las modalidades de la escritura alfabética con la sonoridad de la oralidad, en la que el sentido de realidad se define espacialmente sobre la base del concepto de lo libresco.

De esta manera, el muy conocido episodio es visto desde la perspectiva de Atahualpa<sup>4</sup>, como lo sustenta Alfredo Mires Ortiz, principal asesor de las Bibliotecas Rurales. El libro “rechazado” es visto como el objeto poder del invasor y opresor, de tal manera que tiene que ser apropiado por parte del mundo andino, de tal forma que, en adelante, escribir un libro, como lo que hicieron nuestros cronistas indígenas coloniales, no solo es la aprehensión de una tecnología, sino la toma por asalto del principal baluarte de la cultura occidental.

Es concebible que este evento haya establecido de modo múltiple el comienzo de una tradición del desencuentro, dentro de una dialéctica en la que el otro deconstruye la tecnología de los sujetos dominantes y reinventa sus propios recursos (los de la oralidad esencialmente sonora). Cuando leemos las declaraciones de Alfredo Mires Ortiz, encontramos la alusión a Atahualpa que se instaura como la figura de la fundación de una historia andina basada en los ideales de la resistencia cultural, que se entienden como los fundamentos

---

4 Alfredo Mires (2017) sintetiza esta escena inicial del desencuentro entre españoles e incaicos en Cajamarca donde destaca la imagen de Atahualpa de la siguiente manera: “De los casi 177 atacantes cristianos que arribaron a Cajamarca, solo 51 sabían leer y escribir, y de estos la mayoría solo garabateaba su nombre. Otro cronista español, Miguel de Estete, anotó sobre Atahualpa en sus escritos: “Era muy sabio y discreto, y aunque sin luz ni escritura, amigo de saber y de sutil entendimiento”. Probablemente sin proponérselo, al describir así a Atahualpa, ubicaba en la oscuridad a todos aquellos que no sabían leer ni escribir, es decir, a la mayoría de sus propios paisanos (97).”

del proyecto de las Bibliotecas Rurales<sup>5</sup>. Explica este suceso, en parte, por qué el modelo de las Bibliotecas Rurales no se ha expandido a otros lugares por decisión propia de la Red. Incluso el hecho de que hoy tengan una página electrónica (un blog: <http://bibliotecasruralescajamarca.blogspot.com/>) es parte del impulso de un grupo de voluntarios de la Escuela de Bibliotecología de la Universidad de San Marcos que convenció y luego capacitó a los gestores en esta herramienta tecnológica que promociona sus actividades<sup>6</sup>.

---

5 Es muy significativo que Alfredo Mires y Nancy Huamán en el 2016 desarrollaran un conversatorio denominado “Los hijos de Atahualpa: La experiencia de la Red de Bibliotecas rurales de Cajamarca”, dentro de la campaña Perú, un país de lectores: Por una Política Nacional del Libro y la Lectura, que promueve la Cámara Peruana del Libro (CPL). La idea central es percibir que el trauma histórico de la conquista se está disipando con la revelación de un horizonte cultural donde los campesinos desarrollan sus capacidades de lectura y escritura. Es decir, la estigmatización del ámbito rural cajamarquino como un lugar marcado por la ausencia de las acciones de leer y escribir puede darse como un prejuicio sin fundamento en las últimas décadas.

6 En setiembre de 2016 tuvimos como invitada en el Taller de Tradición Oral a Vanesa Becerra Málaga, bachiller en Bibliotecología y Ciencias de la Información por la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, a quien conocí gracias a la amable información proporcionada por el profesor Manuel Larrú Salazar. Becerra nos presentó una charla a la cual titulamos “Experiencias lectoras, comunitarias y literarias de la Red de Bibliotecas Rurales de Cajamarca”. Parte de su testimonio entregado por escrito como parte de un material base es el siguiente: “En año 2006 inicio mis estudios de Bibliotecología en San Marcos. Me interesaron desde el inicio las Bibliotecas Públicas, por su rol transformador de la sociedad a través de la información, a través de la lectura. (H)allé Apuntes sobre la organización y el funcionamiento de las bibliotecas públicas peruanas de Marie-Annick Bernard de 1989 publicado por CONCYTEC. En este documento, se mencionaba a una bibliotecaria, Carmen Checa de Silva, que había promovido la formación de bibliotecas públicas en nuestro país de la mano de Basadre -años 60- y también de una experiencia de bibliotecas rurales en la sierra norte del Perú, con una metodología propia que me interesó porque -a mi parecer- habían logrado promover la lectura en comunidades, gracias a la ejecución de una serie de procesos o actividades, coincidiendo con las teorías ya mencionadas porque tenían en cuenta todos los elementos para una transmisión de información exitosa. En principio busqué a Carmen Checa de Silva, quien tenía 80 años aproximadamente. Le escribí un correo, temiendo no tener respuesta por su edad y Carmen respondió en breve tiempo. A partir de ahí la visité mientras pude. Ella me brindó el correo del asesor ejecutivo de la Red, Alfredo Mires, fundador del proyecto Enciclopedia Campesina, alguien de quien por esos años no había ninguna señal en internet, de hecho no había absolutamente nada de la Red en internet. Escribí a Alfredo Mires y luego de insistir como solo insiste un estudiante, accedió a que visitara la Red (...), por lo que en mi trabajo de investigación solo pude mencionar a la Red de acuerdo al libro de Marie-Annick. Me pareció que la oportunidad de conocer la Red era algo que debía compartir y envié correos a todos los estudiantes de bibliotecología que conocía por ese entonces. Se animaron dos: Mónica Ayala y Sara Ulloa. Las tres éramos de distintas bases, nos conocimos, nos organizamos y fuimos en las vacaciones de julio del 2007 por una semana. Como estudiantes, íbamos con muchas ganas de aprender, lo cual les pareció correcto, pues tenían una serie de experiencias negativas con limeños, limeñas, Biblioteca Nacional, algunas ONG, etc. En esa breve visita, conocimos unas tres bibliotecas (...) forramos, sellamos y nos volvimos parte de la Red. Nos comprometimos a difundir su trabajo en Lima, mantener la comunicación, vender los libros y enviar el dinero. Insistimos en la creación de un blog, lo cual era gratis y nada complejo, yo me dediqué sobre todo a conseguir donaciones de libros, ventas y canjes, hasta estuvimos en la Feria Internacional del Libro gracias al Fondo Editorial de San Marcos. Volví a Cajamarca unas tres veces más siendo estudiante, una de ellas pasé el verano en

En contraste con ello, hasta hoy existe un autotelismo administrativo que evalúa de antemano el rol de los voluntarios y colaboradores en los procesos de recopilación, publicación y gestión.

En síntesis, existe una continuidad histórica que se basa en la racionalización de los eventos ocurridos en la región en el siglo XVI, con lo cual se ha generado un proyecto que implica lectura, revitalización cultural y tecnológica (en el arte popular, sustentadas antes solo en la tradición oral), creación de una mirada política –en el sentido amplio del término– que ha producido la imagen de una nación en construcción, cuyos procesos se han detenido en el tiempo (mítico) y que está escindida por causas del centralismo educativo y social.

Los ideales de la resistencia cultural en Cajamarca están en pie en la Red de Bibliotecas Rurales. Dentro de ello una de las herramientas más poderosas, imaginadas en el interior de la tradición oral, es la propuesta para pensar en el “Compadre Libro” (narración de Alfredo Mires que recrea el rol de los bibliotecarios rurales norteños), es decir, en el libro como integrante de la familia extendida con el cual cada miembro es solidario, en tanto participa en las labores con la tierra, la familia (principalmente, su salud), el arte y los ancestros, los cuales son las grandes líneas de las publicaciones propias de la Red.

El Compadre Libro está comprometido con la comunidad, pues de por medio están los rituales de instalación de una biblioteca, la elección de un bibliotecario y la circulación de los libros. De por medio, se encuentra una

---

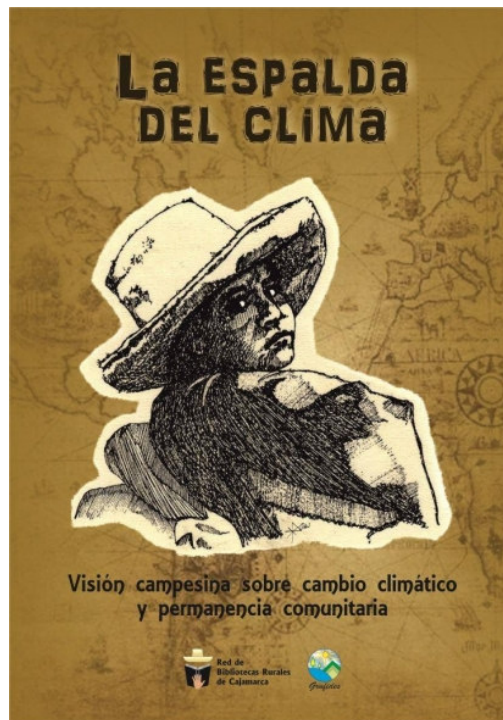
Cajamarca ayudando como cualquier voluntaria, pude conocer más bibliotecas, más bibliotecarios, todos muy comprometidos, lectores, orgullosos de su labor.”

iconografía gestada al calor de los trabajos de la Red. El siguiente diseño es uno de los más emblemáticos:



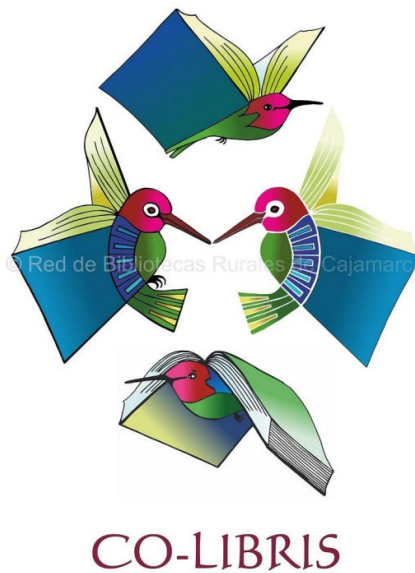
Se observa los libros llevados en la alforja por el bibliotecario en dirección a su casa que es, a la vez, la sede de la biblioteca rural. El hecho que el bibliotecario aparezca de espaldas en el diseño puede asociarse al hecho de que tiene el rostro de cualquiera de los comuneros. También es representativa la planta que está en el camino del bibliotecario, que funciona como alegoría de la actividad de lectura que es como un sembrado (recuérdese el concepto de *libro raíz* o *libro planta* presente en el *Popol Vuh*) que, luego de un proceso, rendirá sus frutos. En esta misma línea de lectura no es ajeno el hecho de que cada portada de libro es un trabajo de diálogo con el entorno; se tematiza la acción que se desea expresar a tal punto que, en un diálogo con el autor de estas líneas, Mires daba cuenta de que los propios campesinos opinan sobre las portadas antes de que estas sean impresas. Observemos una bella portada:





En este caso, vemos cómo el tema (cambio climático) es parte de los motivos centrales en las que se destaca el gesto de atención de la niña campesina que denota la mirada hacia su interlocutor sin que esta sea frontal, de pronto revelando de qué manera se está insertando a un debate que es mundial, lo cual está referido en el trasfondo donde aparece la cuenca norte del Atlántico.

Desde otra perspectiva, se propone la elección del colibrí, ave emblemática en muchas regiones de América Latina como parte de un proceso de construcción de un imaginario institucional que se enraíza en las dinámicas de lo cultural y lo simbólico, al mismo tiempo que aprovecha la conexión fortuita entre un elemento de la naturaleza (el colibrí) y un elemento del capital simbólico de la cultura (el libro).



En la conexión del concepto de Compadre Libro con los libros de las comunidades andinas está la forma amorosa como es concebido el libro, porque no solo el libro es conocido y amigo, sino que traza junto con el poblador rural una historia de vida en común. El libro es un co-padre, como dice Alfredo Mires Ortiz, en el sentido que tiene la misma labor de los padres en el hogar y en la comunidad: mantener el conocimiento, brindar orientación

a los más jóvenes y conducir los destinos de las familias. Su saber es extendido.

Un relato de Alfredo Mires Ortiz que alude directamente al tema es *Compadre libro*, historia de la fundación de una biblioteca en la comunidad de Luychocolpa. En el relato se da cuenta de cómo don Manuel Quispe convence a los comuneros en la necesidad de crear una biblioteca y nombrar un bibliotecario, que luego de unos meses de labor tiene que viajar de forma imprevista. De esta forma, en una nueva reunión comunitaria, Marcos, el hijo del más reacio de los pobladores en aceptar la lectura y los libros, don Serafín, es elegido como nuevo bibliotecario con la plena y complacida aceptación de su padre. En el relato, que es una verdadera joya en cuanto al realismo planteado, se mencionan algunos datos de los procesos que se generan:

a) Se cuestiona a la escuela, es decir, a la educación formal por tergiversar la formación de los niños y adolescentes. Don Serafín dice: “¿que algo se irán a hacer los hijos en la escuela? Perdonando la palabra, se vuelven más ignorantes” (pág. 12).

b) Se presenta la imagen de los caminos, por donde transitan los campesinos, como lugares sabios, y, por extensión, los caminantes pueden apropiarse de esa sabiduría. El narrador protagonista afirma: “Si pudieras hablar como antes, camino de Luychocolpa... ¿Cuántas historias juntarías para nosotros: *pallaquearías* (recogerías) los rastros de nuestra historia” (pág. 14). El camino es un personaje mítico: antes ha hablado, ha forjado la historia comunitaria, tiene memoria, es conocimiento. Esto rememora la imagen de Guaman Poma y su famosa escena “Camina el autor”, como imagen de la sabiduría.

c) Se diseña la imagen del libro como elemento de las labores comunales. Don Manuel dice: “Ya los tiempos no son como antes: los libros pueden ser las mejores herramientas para el trabajo. Usted sabe que lo que se aprende es como haber sembrado: después viene la cosecha” (pág. 15). Esta es una de las expresiones más poderosas de toda la lectura.

Por lo expuesto, se puede observar que la experiencia de este proyecto que es la Red de Bibliotecas Rurales de Cajamarca se constituye en una de las referencias fundamentales de la literatura de tradición oral en esa región norteña por su aporte a una labor esencial en la literatura: hacer que surjan lectores u oyentes que encuentren principalmente en los cuentos una enseñanza de vida, en los términos en que se explicaba la naturaleza vivificadora del *Popol Vuh*.

## **2.2. LOS CUENTOS DEL TÍO LINO**

A continuación, se abordan tres aspectos de los cuentos en torno al pícaro andino llamado Tío Lino. Por un lado, se muestra la tradición impresa existente desde 1939 y se analiza brevemente el estado de la evolución de este proceso en cuanto se sostiene en referentes literarios y culturales. Luego se abordan los elementos que tipifican a los cuentos del Tío Lino como parte de los libros de la comunidad, categoría emergente en los estudios literarios peruanos, propuesta por el autor a partir de su existencia en la historiografía mesoamericana. Finalmente, se presentan los perfiles míticos presentes en un cuento emblemático de la serie linesca y se evalúan estos aspectos narrativos y discursivos sobre la base de algunas versiones de distinto autor.

### 2.2.1. LA TRADICIÓN IMPRESA

Las palabras se aproximan a nosotros para decirnos y significarnos. Cuando esto ocurre con los textos literarios, adicionalmente, nos seducen de tal forma que llegan a ser parte de nosotros. Por ello, cuando hace unos quince años, adquirimos los *Cuentos del Tío Lino*, en la versión de Andrés Zevallos (Lima: Lluvia editores, 1997, sexta edición, serie Alacitas, 1), supimos de inmediato que una irremediable unión había surgido. La edición extraordinaria que el editor Esteban Quiroz preparó tiene las ilustraciones que el propio Zevallos dibujó sobre la base de cada uno de los cuentos. Este detalle sumado a la brevedad abrumadora de los relatos, la apelación a los usos idiomáticos locales y un espíritu narrativo que enlaza la tradición costumbrista con la modernidad jocosamente de Lino León, el Tío Lino para todos, fueron suficientes para entablar un diálogo a largo plazo con la literatura de Cosiete, de Contumazá, de Cajamarca y de los Andes.

Desde entonces, tomamos en cuenta a los cuentos del Tío Lino como parte del corpus de varios cursos y espero haber dejado esa semilla de la lectura trascendente en los estudiantes con quienes compartí los caminos de altura, la creativa expresiva y el ingenio de este pícaro andino. Del mismo modo, decididos a realizar una investigación en torno a la literatura cajamarquina, en mis búsquedas por librerías –principalmente las de viejo– los *apus* permitieron encontrar ediciones originales que no hubiese imaginado tener, por ejemplo, *Los cuentos del Tío Lino (Cuentos contumacinos)*, de Fidel A. Zárate (Lima, Empresa Editora Peruana, 1939), considerada por todos los estudiosos del tema como la primera recopilación de relatos del personaje nacido en Cosiete.

Los vínculos con el Tío Lino no solo se fundan en estos encuentros (el *tinkuy* siempre de por medio) entre los libros, como compadres de toda la vida, como propone Alfredo Mires, responsable principal de las Bibliotecas Rurales de Cajamarca, y los lectores, es decir, los alumnos, los amigos y quienes deseen sentarse unos minutos y escuchar al cuentero contumacino. De hecho, este factor es en sí mismo muy significativo, pero debemos sumar otros elementos.

Es necesario recalcar algunos aspectos que la(s) literatura(s) andina(s) exhiben como parte de su condición artístico-verbal. En especial, enfatizamos que existe en los Andes peruanos poesía, narrativa, teatro y otras formas literarias que se conducen por medio de las lenguas originarias y por medio del castellano regional costeño, andino o amazónico. Este es el caso de nuestro corpus, que se reclama propio de una narrativa andina en idioma castellano. Nos parece legítimo reclamar para la literatura compuesta y publicada en castellano andino en Cajamarca las mismas atenciones académicas y culturales que la gran literatura compuesta y publicada en quechua. Los fundamentos y los nexos son múltiples como lo demostraremos en esta investigación.

### **2.2.2. LAS EDICIONES DE LOS CUENTOS DEL TÍO LINO**

Desde hace más de setenta años, escritores, artistas e intelectuales de la zona norte del país han publicado los cuentos del Tío Lino. La intención ha sido muy claramente generar y aumentar el círculo de lectores de la literatura de tradición oral, y sumar a estos a la conservación, recreación y goce de la comunidad de Cosiete, donde ha nacido el Tío Lino, protagonista y narrador oral primigenio de sabrosos relatos.

A continuación, presentamos una relación de los libros donde los cuentos del Tío Lino se han publicado. Como se podrá observar hay una continuidad que redunda en la revelación de una concepción nueva que exige ser denotada: la presencia de una línea de publicaciones que encaja en el concepto de libro de la comunidad, que más adelante perfilaremos detalladamente. Por ahora, es suficiente decir que estamos ante un corpus que hace evidente continuidades y discontinuidades. Dentro de las primeras, está la percepción de héroe cultural que posee el Tío Lino, en el sentido de ser un personaje transformador o de fundación del *ethos* cultural local, y por ello, hay que escribir lo que en otro tiempo contó oralmente. De las segundas, se comenta en el cuadro siguiente.

Se puede desprender, en primera instancia, desde los títulos de los libros, que estamos ante cuentos cuyas marcas más evidentes oscilan de su referencia geocultural, por lo que evidencian su condición de “contumacinos” (Zárate Plasencia, 1939), a una necesidad de calificarlos por el género o su modalidad: los cuentos son “modélicos y orales” (Florián, 1977), “fantásticos” (León Muguerza, 2010) o de “aventuras” (Becerra Becerra, 2013). Igualmente, pasan de la ilustración al cambio de género (la elección del cómic como formato), lo cual nos remite a la urgencia de replantear el enfoque si nuestra meta fuera abordar el total de los cuentos.

#### EDICIONES DE LOS CUENTOS DEL TÍO LINO

AUTOR	AÑO	TÍTULO	CIUDAD/ EDICIONES CONSULTADAS	NÚMERO DE CUENTOS	DETALLES
Fidel A. Zárate	1939	<i>Los cuentos del Tío Lino (cuentos contumacinos)</i>	Lima: Empresa Editora Peruana	15	Antecede “Los lares del Tío Lino” y “Quién es el Tío Lino”
	1970	<i>Los cuentos contumacinos del Tío Lino</i>			

Juan Luis Alva Plascencia	1972	<i>Contumazá centenaria y el Perú.</i>	Lima: s.e.	3	La edición de 1990 contiene ilustraciones
	1990	<i>Cuentos del Tío Lino y otros cuentos</i>	Lima: Sagsa	17	
Mario Florián	1977 2008	<i>El Tío Lino y sus relatos modélicos orales</i>	Trujillo: Papel de Viento Editores	25	Contiene ilustraciones
Andrés Zevallos	1980 2011	<i>Cuentos del Tío Lino</i>	Lima: Lluvia Editores/Sumeria Editores/Martínez Compañón Editores	32	Contiene dibujos del propio autor
Marco Antonio Corcuera	1990	<i>Agua de tiempo. Algunos cuentos del Tío Lino. Otras narraciones. Las ocurrencias del Tío Callua</i>	Trujillo: Poligraphic	9	Contiene ilustraciones
César Enrique León Muguerza	2010	<i>Los fantásticos cuentos del Tío Lino</i>	Cajamarca: Municipalidad de Cajamarca	32	Contiene ilustraciones
James Becerra Becerra	2013	<i>Aventuras del Tío Lino</i>	Cajamarca-Trujillo	6	Se presenta en el formato del cómic
López Alva, Ruperto V. y James E. Becerra Becerra	2017	<i>Los cuentos inéditos del Tío Lino</i>	Cajamarca: edición de los autores	10	Preceden los cuentos un prólogo de Oscar Corcuera; se añade un poema linesco ilustrado

### 2.2.3. LA VERSIÓN DE FIDEL A. ZÁRATE

Procederemos en seguida a detenernos en la forma en la que la primera edición de los cuentos del Tío Lino está concebida, es decir, cuál es el plan o programa que esbozó Fidel A. Zárate cuando, como los otros escritores, asumió la voz popular y nos remitió a ese universo mágico de la palabra ancestral –tan próxima al mito– que se llama cuento de tradición oral. Nos limitaremos a los textos introductorios y otros elementos paratextuales que se vuelven gravitantes a la hora de releer esta primera publicación que forma parte del corpus linesco.



Esta primera selección de cuentos del Tío Lino corresponde a 1939 y publica quince relatos del personaje cajamarquino. La edición cuenta con las siguientes secciones previas: “Obras del autor”, con sus libros en verso, en prosa y próximos textos por publicar; “Nota editorial”, con un glosario de veintisiete palabras de uso local utilizadas en la recopilación; “Los lares del Tío Lino”, en donde se relata con tono modernista y ameno los aspectos de la idiosincrasia de los cosietanos y rasgos geográficos del lugar; “Quién es el Tío Lino...”, sección en la que se utiliza el mismo estilo mencionado para realizar un retrato de Lino León; quince cuentos del Tío Lino, que comienza significativamente con “Un negocio de sogas”; y “Fe de erratas”, con cuatro enmiendas al texto publicado.

En la sección “Obras del autor”, se mencionan cuatro publicaciones en verso realizadas entre 1929 y 1937 (“Bella utilidad”, “Floralia”, “Los huiros” y “Las canciones selladas”), otras cuatro en prosa, de 1933 a 1938 (“El tramonto del palamentarismo” [sic], “Las aguas de Heraclito” [sic], “La teoría de Cassel” y “Derecho constitucional”), y tres por publicarse (“Los lares iluminados”, “La muerte de Sócrates [sic] y la Escuela de Atenas” y “Economía política [sic]”). Como se puede apreciar, Zárate se autorrepresenta como un sujeto competente en las dos formas básicas de la escritura literaria (verso y prosa) y conjuga su inicial dedicación a la poesía con calas de contenido jurídico, económico e histórico con particular afecto por el pasado griego y los debates teóricos de la época. No hay duda que esta edificación de sus dotes como conocedor de la cultura y la sociedad de su tiempo lo perfilan para constituirse en una voz sensible, profunda y

analítica a la hora de escribir los cuentos del Tío Lino, como se observará desde el primer cuento que analizamos.

En la sección “Nota editorial”, se percibe una solución a la tipografía empleada, cuando se informa al lector: “Dénse por escritas en letra cursiva, y, especialmente la primera vez, las palabras y frases siguientes, que, en el cuerpo del libro van entre comillas” (p. [5]). Este extremo cuidado por adecuarse a las normas del idioma castellano es una muestra de la atención por producir un libro que respeta al lector en su rol de usuario de una lengua. Independientemente de ser rasgos de todo proceso editorial de esos años, son las mismas pautas con las que discursivamente van a ser escritos los cuentos del Tío Lino por Zárate, y, en el fondo, se trata de una proyección del rol de la palabra en todo texto escrito y, por ello, de las funciones del escritor como encodificador.

Zárate escribe una sección inicial del libro con el nombre “Los lares del Tío Lino”. Se describe Cosiete, poblado en donde vive Lino León. Cosiete es un lugar asociado con el paisaje de las églogas:

Los cosietanos son de Cosiete de idéntica manera que los limeños son de Lima, ha dicho el tío Lino. El tío Lino es un ilustre hijodalgo proveniente de Cosiete. ¡Cosiete, Cosiete es la Patria del tío Lino! Cosiete es un villorrio eclógico lleno de altibajos y de recuestos de color bermellón. El “Taure”, arbolillo de violetas flores, enguinalda sus caminos. Por las lejanías se pierden, en quingos y meandros, anchas veredas violáceas, que conducen a los remotos valles presentidos de Chicama. La casería eclógica del villorrio rosa de Cosiete deja el grato y benedictino recuerdo de lo humilde y de lo sencillo. (pág. [5]).

El párrafo con que comienza esta parte del libro es fundamental para entender la forma como se va construyendo discursivamente el personaje de Lino León. Lo primero que se perfila es la configuración de Cosiete como

un espacio total, es decir, un espacio cerrado para el desarrollo de las acciones narrativas; esto se presenta en las relaciones Cosiete-Lima, Cosiete-Patria. Es muy llamativo la manera como lo local se desplaza y crea un nuevo centro desde el cual la enunciación dará origen a un discurso legítimo. De esta manera, no asistimos a la recreación de relatos de estirpe regional o regionalista que se detengan en las bondades del entorno o la idiosincrasia local, sino que se redimensiona el *ethos* cosietano a una escala nacional, es decir, se edifica una representación fundadora de hombre andino.

Un segundo aspecto de este fragmento, vinculado con lo anterior, es la relación Cosiete-Chicama. Desde Cosiete salen caminos hasta los valles costeros de Chicama, muy cerca de Trujillo, ciudad capital del actual departamento de La Libertad. En el imaginario linesco y cosietano, las zonas de la costa son el primer punto de referencia de su inclusión en un circuito cultural que los conecta con la modernidad, básicamente con la forma como perciben el entorno inmediato como una totalidad geográfica. Esta conexión se va a visibilizar en algunos cuentos del Tío Lino en los que el proceso de legitimación de los personajes como sujetos modernos es totalmente pragmático y se desliza en las distintas variables del humor andino, aun cuando su proyección discursiva apele a producir *ad futurum* el marco de esta visión de la cultura y la naturaleza.

En síntesis, proponemos que este párrafo inicial de “Los lares del tío Lino”, así como toda la sección, presenta la fundación de un *axis mundi*, un eje del mundo, o, en términos andinos, un *chaupi*, un centro, que exhibe en toda su variedad una perspectiva geocultural propia (andina), y que suma a ello los

caminos para acceder a la otredad, a los márgenes -y sus respectivos centros- desde una mirada reposada, respetuosa y amable. En todo ello, es pertinente percibir los postulados más actuales en los estudios de la literatura de tradición oral en el Perú.

#### **2.2.4. LOS CUENTOS ORALES ANDINOS**

Otra perspectiva para abordar los cuentos del Tío Lino es la referencia al género en el cual están compuestos. A partir de los estudios sobre el cuento popular u oral recientemente publicados (Itier, 2007; Landeo, 2014; Fourtané, 2015) y de nuestras apreciaciones, proponemos algunas pautas o consideraciones previas para su abordaje que nos permitirán conectarlos con la naturaleza, función y discursos propios de los libros de las comunidades andinas:

- a. Los cuentos de tradición oral interactúan con una gran variedad de formas narrativas, como la leyenda y el mito. En particular, en el área andina, es el mito -en detalle, el relato mítico- el que colma de sentido al cuento.
- b. Una interacción significativa del cuento de tradición oral se produce con el cuento escrito de autor individual. Ejemplo notable de este vínculo es «El sueño del pongo», de José María Arguedas, cuya fuente inmediata es un cuento de tradición oral.
- c. Los cuentos de tradición oral están expandidos dentro y fuera de un área cultural. Por ejemplo, el cuento Juan Oso, estudiado por Arguedas, Morote, Weber e Itier, revelan su diversificación geográfica y la inserción de los relatos dentro de tradiciones culturales específicas.

d. Los cuentos de tradición oral en los Andes pueden vincularse con la escritura con los mismos procedimientos que la cultura andina se ha apropiado de la letra desde la época colonial.

e. Existe una conexión muchas veces relevante entre los cuentos de la tradición oral andina y los cuentos tradicionales hispánicos. Un libro como el de Aurelio M. Espinosa, *Cuentos populares recogidos de la tradición oral de España* (2009[1946-7]), suma a este factor la existencia de una comunidad vigente de relatos entre la Península y América, como sucede por ejemplo con los relatos de condenados y el hijo del oso.

Significa esto que los cuentos orales andinos están definidos como textos que dialogan con lo mítico desde una perspectiva en la que el autor se sostiene en la tradición literaria a la que pertenece y manifiesta sus vínculos culturales y con la escritura. Muchas de estas características, debidamente dilucidadas, también definen lo que son los libros de las comunidades andinas.

## **2.2.5. LOS PERFILES MÍTICOS DEL TÍO LINO**

Debido a una percepción que separa las diversas formas discursivas de la literatura en estancos, los llamados géneros literarios no son observados en su relación directa o indirecta, cuando a todas luces, sí existen vínculos significativos. En este sentido, el escritor español Federico García Lorca decía que el teatro es poesía que se sale del libro y se vuelve humana. No se trata de simples implicancias, como que el teatro puede utilizar el verso como forma expresiva, en tanto que es ampliamente vinculada la poesía al

empleo del verso. Se trata de observar que entre los géneros literarios operan condicionamientos significativos, que pueden transformarse en líneas de lectura. En esta orientación, Mercedes López-Baralt (2011) ha identificado profundas raíces poéticas y míticas en la escritura de *Cien años de soledad*, de Gabriel García Márquez, y no es solo una posibilidad de lectura apasionada, sino el hecho contundente que todo gran libro de literatura apela al mito y a la poesía para adquirir su relevancia ecuménica.

En el marco de nuestra investigación, casi desde un principio, hemos notado que en los cuentos del Tío Lino se narran hechos que refieren el origen de seres, lugares y costumbres. Es decir, es evidente un perfil mítico en muchos cuentos que son centrales en el imaginario contumacino. Sin embargo, no es solo el conjunto de relatos que presenta estas cosmogonías; es también el hecho que se mencionan animales y objetos que en la tradición andina corresponden a ciclos míticos; por ejemplo, el cóndor, el zorro, las piedras, etc. En este marco, también el mismo Tío Lino es un personaje asociado a lo mítico y, como dijimos páginas atrás, un héroe cultural.

Por otro lado, podemos trazar, *grosso modo*, la identificación de lo mencionado (personajes, animales, objetos, lugares y situaciones) con la mitología andina prehispánica. Sabemos que podríamos reclamar una actualidad de las nociones míticas presentes en las prácticas de personas y grupos humanos; pero estimamos que es suficiente entrever conexiones entre algunos de los elementos referidos y las figuras andinas del poder.

Una clasificación general de las cualidades míticas en los cuentos del Tío Lino tiene que comenzar con la función de caminante y viajero de muchas divinidades andinas y del Tío Lino. Al respecto, muchos dioses andinos son

viajeros, y en su camino van prodigando dones y eventuales castigos (Rostworowski, 1996, p. 15). En el caso del Tío Lino, se trata de un personaje itinerante que transita por los alrededores de su pueblo, Cosiete, o fuera de él. De todos los cuentos, uno en el que se observa de forma notable esta función es el que León (2010) titula justamente “El viajero”. A continuación, transcribimos el cuento en la versión mencionada:

### El viajero

Se encontraba el Tío Lino recorriendo su potrero en un día de radiante sol. Como hacía calor insoportable, decide darse un baño en un fresco arroyo del lugar.

Desnudo, estaba el Tío disfrutando de su baño, cuando se da cuenta que un cóndor jugueteaba con su ropa. Al instante, jala su correa y amarra al cóndor de una pata, el animal se asusta y emprende vuelo llevando al Tío Lino colgado y completamente desnudo.

El Tío, asustado, gritaba: “¡Tiendaaannnn colchoneees! ¡Tiendaaannnn colchoneees!”

Como nadie hacía caso a sus gritos, y pareciéndole mejor idea, le pide al cóndor que lo lleve a conocer Trujillo. El ave accede al pedido y lleva a nuestro simpático personaje a conocer esa ciudad y las playas aledañas.

Al atardecer, el cóndor aterriza en el mismo lugar de donde partió para que el Tío Lino recoja su ropa y regrese a casa, ofreciéndole que para la próxima vez lo llevaba a conocer Lima. (p. 24)

En principio, podemos observar una secuencia narrativa marcada por tres indicadores: la cotidianeidad (la necesidad de bañarse), lo mágico (el rapto por parte del cóndor) y lo maravilloso (el viaje guiado a Trujillo). El Tío Lino aparece, desde nuestra perspectiva, como un sujeto viajero que connota elementos como la modernidad urbana y turística (conoce la ciudad y las playas), así como la migración (casi como una metonimia del que migra, desnudo de su imagen de campesino, con la idea de que la ciudad lo revista con sus marcas).

Sin embargo, podemos aumentar una lectura mítica del relato. Para comenzar, reparemos en que el Tío Lino está desnudo, es decir, parte sin ropa alguna desde su localidad. Podemos asignar a esta condición el valor de la naturalidad, antes que el del exhibicionismo. Por ello, el aspecto natural es un primer plano de lectura que lleva inmediatamente a percibirlo como recién llegado al mundo (se entiende, a la costa, donde están Trujillo y Lima). En síntesis, la desnudez del Tío Lino, nos remite a la forma definida de lo humano que lo inserta en una nueva humanidad (la de la ciudad). Su falta de ropa, lejos de cualquier lectura metonímica y culturalista superficial, se orienta a proyectar una imagen: los sujetos creados por las divinidades ya nacen formados (Rostworowski, 1996), vienen al mundo de esta manera porque la creación no existe sino como un proceso secuencial de recreaciones.

Desde esta lectura, el Tío Lino aparece como un sujeto con amplias capacidades para ser visto como un sujeto revestido con los signos de la cultura andina; y, por otro lado, por su conexión dialógica con el cóndor, es un sujeto mítico, que encarna la creación de un sujeto migrante contemporáneo que puede llegar a la ciudad con todas sus capacidades performativas (viene *por todo lo alto*), dejando atrás aquello que podría ser observado como un factor diferencial que lo podría convertir en víctima de la segregación (sus ropas) y denotando un humor andino asertivo y versátil, que lo aventura a lo nuevo.

Las otras versiones de este relato nos permiten detenernos en implicancias adicionales de lo mítico en el Tío Lino. En la publicación de Fidel A. Zárate (1939), el cuento se denomina “Un arcángel con campanillas” y es el sexto



relato del libro. El cuento refiere que el Tío Lino pasa por un río e ingresa dentro de él para bañarse, ve un cóndor al que decide echarle lazo con un bejuco. El cóndor lleva por los aires al Tío Lino, ambos de fuerza portentosa. Allá en lo alto, el Tío Lino pide que los cerros se aparten de su camino y que los que están abajo pongan colchones. Las personas que lo observan proponen varias interpretaciones acerca de qué es ese prodigio alado: un arcángel con campanillas o espada flamígera, o el Tío Lino con apariencia de cóndor y misión de ahuyentar al demonio. Ya más entrado en la situación en la que se encuentra, el Tío Lino dialoga con el cóndor y logra convertirlo en amigo suyo y convencerlo de que lo lleve a conocer Trujillo desde lo alto y luego lo regrese a su natal Cosiete. Para el narrador de estos sucesos, el Tío Lino es precursor de la aviación y “representante aéreo y mitológico del cielo en la tierra” (p. 43) lo que le permite ser resguardado en la memoria local en consustanciación con cada elemento de la naturaleza (árboles, flores, vientos, cerros, ríos y aires del lugar).

Es interesante en esta versión primigenia de los cuentos del Tío Lino la forma como sus compoblanos de Cosiete lo califican. El narrador, en principio, expresa el sentido singular de las hazañas del Tío Lino y la imposibilidad de asignarle una única lectura de los hechos que realiza, en este caso, el vuelo con el cóndor: “La gente contempla, atónita, este inusitado espectáculo. La gente no acierta a explicarse lo que ve. La gente no comprende. Siempre no ha comprendido la gente las hazañas del tío Lino” (p. 42). La calificación de los hechos como hazañas es uno de los factores centrales en la calificación de los sucesos observados, por lo cual el Tío Lino es un sujeto cuyas acciones son ilustres, famosas y heroicas. Se

trata de singularizar a nuestro personaje como un sujeto de abolengo, que ha realizado proezas que han trascendido el tiempo y constituyen un paradigma cultural. Ante ello, solo cabe en el presente el silencio del asombro y la imposibilidad de precisar en sentido de los sucesos más allá de las lecturas religiosas superficiales.

Sin embargo, como lo hemos anticipado en alguna medida, la expresión casi final del narrador es la que cierra esta valoración de Lino como héroe cultural. Allí se establece una aproximación a la definición de las acciones de Lino que involucran dos órdenes: uno tecnológico (Lino es precursor de la aviación para los habitantes de Cosiete) y otro simbólico (Lino es el alma popular de Cosiete, casi una entidad panteísta, pues es “representante aéreo y mitológico del cielo en la tierra”).

En la versión de Mario Florián (1977/2008), “El arcángel San Gabriel y sus campanillas” está narrada en primera persona y es bastante desacralizadora. Lino busca cazar, con su correa de cuero, a uno de los cóndores que se ha comido en vida a su yegua Caracucha. El relato propone este suceso como una aventura, es decir, se configura como un relato definido por lo extraño, la causalidad, la contingencia, lo incierto o lo peligroso. Pues bien, Lino atrapa de las patas a un cóndor con su correa que tiene atada a su propia cintura. El cóndor se eleva por las alturas de Cosiete y Contumazá, y con él lleva a Lino, y, del mismo modo que en la anterior versión, él teme caer a tierra, y pide ayuda. En este raudo vuelo, se le caen los pantalones a Lino y así, medio desnudo su cuerpo hace un sonido de campanillas, y en la localidad de Cascas es visto como el arcángel San Gabriel. Luego, amistado con el cóndor, se dirige hacia Ascope y Trujillo,

ciudad que le gusta visitar. Ya de noche, el cóndor vuelve a sus estancias y deja a Lino en el lugar donde le había levantado en vuelo.

En esta versión si bien se mantiene esta confusión de las personas cuando buscan calificar que están observando en los cielos, se define a los cóndores como aves carroñeras, una de sus cualidades más resaltantes pero poco conocidas, debido al gran influjo de la mitología andina por presentarlo fundamentalmente como un ser conectado a las montañas sagradas, a los *wamanis*. Como anticipamos, esta versión, diseña un relato definido como aventura, donde lo heroico no tiene mucha presencia.

Sobre esta misma calificación del cóndor como ave carroñera, la versión de Andrés Zevallos (1980/2011) se llama “Como el Tío Lino conoció Trujillo”. Es muy breve como acostumbra el autor, relata los mismos sucesos ya conocidos: el laceamiento del cóndor (que puede estar pensando que Lino está muerto y puede comerlo), el vuelo por las localidades próximas y el pedido para que el cóndor lo lleve a Trujillo. A continuación transcribimos íntegramente esta versión:

El Tío Lino había pasao todita la mañana andando de sol a sol por el potrero cuando llegó a una quebrada empapadito de sudor. Al ver el agua fresquita no aguantó las ganas, luego luego se calateó y se metió en un pozo quiabía debajo de unos alisos.

Estaba en todo el baño, cuando oyó un rumor fuerte por el aire, miró y vio un condorazo paco que daba vuelta bajito mirando su ropa... Caray, dijo, ¿qué quiere este?, estará creyendo que me he muerto, ¡hoy va a ver! Calladito se preparó y cuando pasaba el cóndor das lechó lazo del pescuezo. El buitre se asustó y alzó vuelo. El Tío quiso sujetalo pero el cóndor lo levantó así, calato como estaba. ¿Y hoy quíago?, dijo, mientras subía y subía, volando sobre potreros y casas. Nuaymás que agarrarse fuerte, pensó. Pero eneso se asustó y empezó a gritar: ¡Tiendan colchooones... tiendan colchooones! La gente salía a ver qué pasaba y mirando parriba decían: Es el Arcángel San Gabriel en campanillas, y se arrodillaban sin hacer caso del pedido...

Vuela y vuela ya le fue gustando y entón le vino la idea: subió por el lazo hasta cerca del cóndor y le rogó que lo lleve a conocer Trujillo, aunque sea desde arriba, porque él, había llegado hasta Ascope nomá.

El cóndor le hizo el gusto y, tarde ya, lo dejó tiritando en el mismo sitio del baño, mientras el Tío le sacaba el lazo. (pág. 55)

Es interesante que en esta versión, Lino vaya del temor al gusto, esto es lo que impulsa a convencer al cóndor de que lo lleve hasta la ciudad costera. Por otro lado, las versiones originalmente publicadas desde los años 90 son particularmente interesantes, pues desarrollan elementos que no están presentes en publicaciones anteriores. En primer lugar, tenemos la de Juan Luis Alva Plasencia (1990), con el nombre de “Viaje a Trujillo”. Se distingue notoriamente por los interlocutores niños que actúan como personajes. En esta versión, los sucesos son muy cotidianos de partida. Lino ha terminado de rozar su chacra y se está bañando en el pozo de la quebrada. Nuevamente aparece poco a poco el placer de volar y el gusto de ir a la ciudad: “¡Qué lindo es Trujillo!” (p. 29).

La versión de Juan Luis Alva (1990) narra este suceso de Lino –sin título alguno, por el contrario en una secuencia– como una aventura, pues es el quien va en búsqueda de un cóndor que lo lleve gratis y cómodo a la costa. Va por la noche al nido de los cóndores y en la mañana ya se encuentra conociendo las ciudades costeras, el ansiado mar con sus islas, peces y barcos. A diferencia de los relatos anteriores, observamos aquí que el viaje de Lino es premeditado, aunque se mantiene una característica general que es permanente: conocer nuevos lugares, principalmente con fines comerciales.

Finalmente, aunque se sale de lo literario, están los cuentos del Tío Lino en formato de cómic. La versión de Becerra (2013) ubica a este relato al principio de su publicación. Becerra manifiesta en la introducción que la fuente que tiene es la Mariano Rodríguez Alva (1972), y en detalle alude a Alipio Alva Lescano como quien escribe los cuentos en los que se basan sus cómics. La versión gráfica de Becerra está contada en primera persona y en tiempo presente. Lino define a los sucesos que le ocurren como “fantásticas aventuras” y relata que decide bañarse en las “aguas cristalinas” del río que alimenta al pueblo, “esas aguas que los trotamundos contumaciosos añoramos cuando andamos lejos” (p. 25). En este punto es que aparece una nueva calificación del cóndor: ladrón, pues se lleva el poncho del Tío Lino. Se lee explícitamente dos cualidades de Lino presentes en casi todas las versiones. La primera que es su capacidad de comunicarse con el cóndor: “Yo hablo con los animales” (p. 30). La segunda es la posibilidad de hacer amistad con esta especie: “Y encontré un amigo” (p. 30). Lino es llevado a la tierra de los moches, en alusión a Trujillo. Por cierto, sería necesario, aunque no nos corresponde en esta investigación realizar un análisis icónico del comic.

En el balance global se puede decir que este relato del Tío Lino es particularmente importante por varios motivos: relieves el perfil mítico y heroico del Tío Lino, desarrolla el concepto andino de la transversalidad geográfica (viaje de la sierra a la costa) como elemento de cohesión regional, y narrativamente expone los recursos propios de la carnavalización como base del humor andino. Es altamente significativa la capacidad del Tío Lino para comunicarse con el cóndor en contraste con la incapacidad para

ser entendido –a menos, desde un primer momento– por sus compoblanos. Esto último haría evidente los mecanismos de conexión de Lino con las entidades del *hanan pacha*, el mundo de arriba en la cosmovisión andina. Curiosamente, es desde esta perspectiva que irrumpe también la dinámica del humor andino centrado en una inversión y mezcla de los roles asociados a lo profano y lo sagrado: desnudo-santo, exhibición-devoción. No debe ser extraño este proceso de generación del humor a partir de la alusión a lo sagrado, pues lo mismo ocurre con las culturas que buscan hacer evidente sus temores mediante la risa que deshace el miedo a lo no conocido sin distanciarse a la convicción en su eficiencia normativa y valorativa de lo sagrado.

Otros cuentos del Tío Lino enfatizan esa conexión con lo geocultural y el rol gravitante de la mirada socarrona. Allí están, por ejemplo, los cuentos sobre una gran cantidad de sogas confeccionadas para la venta en un pueblo lejano, que son atadas de tal manera que no hace falta nuevas bestias de carga, sino solo un individuo que la jale. Como lo expresa dentro del mismo cuento Zárate (1939), este cuento (“Un negocio de sogas”, en su versión) es una alegoría de cómo los relatos pueden sucederse uno tras otro y conectarnos con un “Ascope interior” (pág. 22), es decir, esencial. Entendiéndose que Ascope es el lugar donde llega Lino a vender sus sogas, ese “Ascope interior” es un Ascope-raíz o un Ascope-planta sostenido en un contrato comunicativo entre el narrador y la materia narrada. Zárate relata de esta manera el final del cuento:

¿No habrá estado constituida esta narración por una retahíla de sogas y frases? ¿De sogas y de frases, acaso, no habrá estado hilvanando anudando este cuento? Así, anudando frases y palabras,

hemos llegado a nuestro Ascope interior... ¡Allí es donde también vamos mercando, gratuitamente, nuestros ensueños y nuestros recuerdos!... (pág. 22)

No hay duda que no solo estamos frente a una profunda valoración literaria, sino ante una estima por la vida comunitaria que se enraíza en el pasado y en el presente para convertirnos a los oyentes y lectores del Tío Lino en sujetos enlazados y arraigados en sus tradiciones y costumbres esencialmente dinámicas.

De modo equivalente, está también conectado el cuento en el cual el Tío Lino se encuentra con un viejo amigo en el camino y le relata a él todas sus aventuras vividas (León Muguerza, 2010). Como esto le va a durar un tiempo, el Tío Lino se apoya en un bastón de madera. Finalmente, al terminar de relatar sus cuentos, el Tío Lino intenta mover el bastón, pero este se ha enraizado en la tierra como el pedazo de naturaleza que era. Este cuento a la vez habla de otros cuentos, y reitera el concepto del libro-raíz o libro-planta de una manera enormemente conectada con las nociones extraídas del *Popol Vuh*.

Se puede considerar que el ciclo narrativo de los cuentos del Tío Lino es la base de la gestación de un libro de la comunidad que constantemente se está reelaborando y adecuando su contenido a nuevos lenguajes (el cómic, el cine) debido a la necesidad de actuar en forma dinámica con el entorno. Del mismo modo, las referencias geográficas y culturales, de raigambre mítica en algún caso, permiten reconocer en los cuentos una impronta comunitaria que sobrepasa el nivel del humor y la anécdota para fijar como base común un deseo de lectura (es decir, entendimiento) de las realidades económicas y sociales cambiantes. Es decir, estamos frente a un libro de

una comunidad andina que plantea una mirada libérrima y mordaz sobre un mundo dividido en el que se permiten ser sujetos del conocimiento ancestral y comunitario.

### **CAPÍTULO III**



## **LOS GUIONES TEATRALES COMO LIBROS DE LA COMUNIDAD: EL INTI RAYMI DEL CUSCO**

En el presente capítulo damos cuenta de nuestras aproximaciones a los guiones teatrales del Inti Raymi, del Cusco. La conexión que se tiene entre estos textos y el teatro popular andino son muy evidentes, especialmente con el ciclo dramático de los distintos incas del Tahuantinsuyo. Debido a la naturaleza de esta investigación, nos centramos en los guiones que sustentan la puesta en escena tanto de la famosa actividad realizada en el mes de junio (el Inti Raymi) sobre la base de los viajes de estudio que hemos realizado en los últimos tres años, así como de los diálogos y debates en el marco del curso Taller de Tradición Oral que conducimos desde el año 2015 en la Escuela Profesional de Literatura de la Universidad San Marcos.

### **3.1. UNA ACTIVIDAD REVITALIZADA**

Los guiones teatrales de estas puestas en escena son creaciones verbales que están en el orden de lo comunitario, de las representaciones que guardan enlace con el mundo prehispánico y que perfilan la construcción de identidades locales y globales. Del mismo modo los guiones teatrales, en particular del Inti Raymi (cuya primera versión data de 1944), muestran una interacción entre los escritores de los mismos y las tensiones propias del uso de la escritura (y en este caso la voz y puesta en escena) y la materia narrativa y mítica prehispánica.

A continuación, observaremos el conjunto de guiones teatrales que hemos podido rastrear con los datos necesarios para observar su ubicación en lo temporal, espacial y autoral.

### GUIONES TEATRALES DEL INTI RAYMI

AUTOR	AÑO	TÍTULO	CIUDAD/ EDITORIAL	SECCIONES	REGISTRO
Faustino Espinoza Navarro	1944	Guion para la escenificación del "Inti Raymi" en la ciudad sagrada de los Inkas	Qosqo: edición del autor	1.Carátula. 2.Portada interior. 3.Información sobre el autor. 4.Presentación. 5.Esquema de la puesta en escena. 6.Guion. 7.Participantes en el Inti Raymi 8.Vocabulario de palabras quechuas empleadas en el guion. 9.Variante que perfecciona al guion tradicional del Inti Raymi. 10.Narración que hacen los hamautas de la vida de lacada uno de los cuatro inkas. 11.Resumen de la evocación del Inti Raymi con traducción al inglés. 12.Obras del mismo autor en bilingüe quechua-castellano. 13.Bibliografía. 14.Índice	Guion tradicional
	1977				Guion con variante
Comisión Municipal de Festejos del Cusco (COMUFEC)/ Escenografía : Manuel Gibaja Gonzales; Música: Abel Rozas Aragón; Teatro: Guido A. Guevara Ugarte; texto: Faustino Espinoza.	1986	Inti Raymi 86. Guion oficial	Cusco: Comufec	1.Portada. 2.Guion. 3.Himno del Cusco.	Guion oficial
Empresa Municipal de Festejos del Qosqo (EMUFEQ)/ Dirección general y guion español: Abel Rozas Aragón; traducción al quechua: Doroteo Callo; traducción al inglés: Peter Frost.	1994	Versión oficial del guion del Inti Raymi	Cusco: Empresa Municipal de Festejos del Qosqo (EMUFEQ)	1.Guion oficial del Inti Raymi. 2.Glosario. 3.The official script of Inti Raymi. 4.Glosary.	Versión oficial del guion

Empresa Municipal de Festejos del Cusco S.A. (EMUFEC)/ Dirección general y guion español: Abel Rozas Aragón; traducción al quechua: Doroteo Callo; traducción al inglés: Peter Frost.	2015	Inti Raymi 2015. Guion/Script	Cusco: Empresa Municipal de Festejos del Cusco S.A. (EMUFEC)	1.Carátula. 2.Portada interior. 3.Saludo al Cusco. 4.Presentación. 5.Inti Raymi. 6.Decreto Ley 21860-. 7.Runasimi. 8.Guion oficial. 9.Official script. 10.Glosario/Glosary. 11.Inti Raymi 2015. 12.Información adicional.	Guion
---	------	-------------------------------	--	--	-------

Una breve revisión de los acontecimientos vinculados a la escritura de estos guiones nos permitirá ver que los procesos culturales, sociales y políticos sustentan su gestación así como el rol individual de intelectuales y autoridades involucrados con el nacimiento de un Cusco que se va convirtiendo, desde inicios del siglo XX, en lo que Yazmin López Lenci (2004) ha calificado como una *paqarina* moderna. Se observa, como lo destaca la autora una invención del lugar que comienza con la apelación al Cusco considerado un espacio que es dibujado por viajeros y “descubridores”, dentro de lo cual se inscribe el “descubrimiento”/invención de Machu Picchu, desde 1911, como parte de los vínculos entre el Perú y los Estados Unidos; luego de lo cual se ubican tiempos de tensiones sociales y resoluciones artísticas, que se centran en rebeliones indígenas, en las que se involucran la música, el cuerpo y la danza, así como propiamente las rebeliones campesinas en el Cusco y el Sur del Perú, y finalmente la instalación de prácticas artísticas e instituciones artísticas y en detalle danzarias y musicales (donde se inscribe la escritura de “El Himno al Sol”). López Lenci suma a ello el estudio sobre los intelectuales cusqueños, cuyas voces se despliegan en revistas culturales, en el marco de la propuesta de

la “Patria Nueva”, impulsada por el gobierno de Leguía. Es en esta coyuntura local donde se gesta el Cusco como *paqarina* moderna, muy a tono, por ejemplo, con el influjo de la fotografía de Martín Chambi.

Pensamos que este nuevo Cusco, que va consolidando una imagen originaria hasta mediados de la década del treinta, es el espacio donde el teatro popular produce los antecedentes del Inti Raymi que diez años después va a clamar una atención inusitada. Al respecto, el investigador Ricardo Ruez se ha encargado de hurgar en los archivos periodísticos y bibliotecas personales de intelectuales cusqueños de esa década para explicar el proceso de escritura del primer guion y puesta en escena de 1944. En una entrevista que le hicimos en el 2017 nos comentó que su interés parte de la necesidad de explicar cómo se realizó, en el año 1944, esta puesta en escena. Su primera constatación es que ese año el Inti Raymi se produjo como una actividad local, luego al año siguiente se estableció la Semana del Cusco, sobre la base de otras festividades y puestas en escena que antes también recibieron el nombre de Inti Raymi. Ruez ha ubicado la nota periodística que da cuenta de que el 24 de junio de 1934, en ocasión de los 400 años de la fundación española del Cusco, se celebró en grande con la puesta en escena de un Inti Raymi. También ha constatado que desde 1918 se realiza en Sacsayhuaman una representación teatral que tiene a Cahuide como protagonista.

Igualmente, Ruez discrepa de la propuesta que ubica a Faustino Espinoza Navarro, de Urcos, como autor del guion del Inti Raymi de 1944, pues en el programa de ese día 24 de junio donde los nombres destacados son los que nombra la comisión organizadora: Antonio Alfaro y Alejandro Olivera, que

otros dicen que es Juan Manuel Olivera. Expresa que ellos, en última instancia han podido trabajar en tándem, es decir, Faustino Espinoza ha podido escribir los textos en quechua, y Alfaro y Olivera habrían diseñado los movimientos teatrales, escenografías, porque eso conlleva una especialización y una notable experiencia previa.

Al margen de la organización, el público fue el gran personaje de esta representación. Expresa Raez que fue Humberto Vidal Unda quien logró tal participación de las personas como público, logró que participaran todas las provincias de Cusco y realmente se convirtió en apoteósica la asistencia.

Afirma Raez sobre la participación de los asistentes:

En este 44 llegaron todos, llenaron Sacsayhuamán, hubo fiestas, porque fueron declarados feriados 23 y 24 de junio. Entonces el Cusco se llenó tanto que no había ni hoteles, al año siguiente tuvieron que poner una nota de disculpas porque la gente no tenía dónde hospedarse, todavía no era ni siquiera una ciudad turística.

La investigación de Ricardo Raez contrasta con la opinión de la hija de Faustino Espinoza Navarro en cuanto a la autoría del primer guion del Inti Raymi. A continuación, resumimos las ideas básicas de Flor Andina Espinoza a quien entrevistamos en 2016 y 2017. En primer lugar es oportuno mencionar que Flor Espinoza es la heredera del legado cultural de su padre, dentro de lo cual existe una biblioteca muy nutrida de textos propios del autor tanto publicados como inéditos, así como otros textos de la época que correspondían a su enorme capacidad lectora.

Expresa Flor Espinoza que su padre tenía una capacidad lectora desde muy pequeño, solo comparable con su capacidad para escribir poesía, relatos, ensayos y canciones, así como diccionarios y estudios sobre las costumbres andinas. Testimonio de ello son sus casi cincuenta libros publicados y, como

escribíamos, su enorme legado de textos inéditos. Junto con ello, manifiesta Flor Espinoza, que su padre se dedicaba a la danza y al teatro; funda agrupaciones de danzas y grupos teatrales. Por ello, cuando es convocado para escribir el guion del Inti Raymi recurre a sus lecturas de los cronistas coloniales y a su vasto conocimiento de la lengua quechua. Del mismo modo, durante década y medio fue el actor que personificó al inca.

Nos contó Flor Espinoza que su padre le refería emocionado cómo el público ubicado en Sacsayhuaman, al verlo en el papel de inca, se le aproximaba llorando y diciendo que el inca ha vuelto, que lloraban de felicidad. Pensamos que este es uno de los aspectos que desborda la idea de espectáculo incluso hasta las actuales puestas en escenas del Inti Raymi hasta el punto de refrendar la condición de libros de la comunidad andina a los guiones del Inti Raymi, pues se enlazan con las tradiciones prehispánicas y representan a la actual comunidad andina del Cusco, quienes se sienten identificados con el contenido de la puesta en escena.

Finalmente, Flor Espinoza nos expresó que su padre logró el reconocimiento como primer autor del guion del Inti Raymi por parte de las autoridades locales al final de sus días, pues inicialmente solamente Humberto Vidal Unda era la persona homenajeada en las semanas previas a la representación del Inti Raymi. Ese reconocimiento se dio a la par de una ratificación por parte de Faustino Espinoza en el sentido que más que representar al inca, él se sentía inca, es decir, no era parte de una obra teatral sino de una representación ritual, a tal punto de sumar a los ensayos colectivos momentos individuales en los iba solo a los lugares sagrados del

Cusco donde se sentía acompañado por los incas del Tahuantinsuyo de manera latente.

Un guion que no hemos podido ubicar es el de la comisión presidida por José María Arguedas que en el año 1952 viaja al Cusco como delegado del Ministerio de Educación para realizar distintas labores entre ellas escribir un guion para las ceremonias del Inti Raymi. La ausencia de este guion, que según Ricardo Rael fue considerado oficial, no permite que profundicemos en las implicancias de este proceso.

### **3.2. EL GUION DEL INTI RAYMI DE 1977**

Como manifestamos, si bien la primera puesta en escena del Inti Raymi corresponde a 1944, en el contexto de un fervor cusqueño asociado al indigenismo y al auge de las políticas culturales locales, el primer guion impreso que hemos podido consultar es el que tiene como autor a Faustino Espinoza Navarro, publicado en 1977. Espinoza también se menciona como el autor del guion original de 1944, hoy extraviado según testimonio de su hija Flor Andina Espinoza. Interesa en este caso referir que este libro es un guion con pautas muy específicas para la puesta en escena, la cual involucra una gran cantidad de personas entre actores, danzantes, músicos y otros artistas que en forma previa preparan vestimenta y toda la parafernalia propia de esta reminiscencia incaica.

El origen del Inti Raymi corresponde a los tiempos prehispánicos. En época colonial hubo continuidades, pero podemos decir que solo cuatrocientos años después es posible afirmar que estamos ante la presencia no solo de una evocación, sino de la inclusión cultural de esta

actividad festiva en la edificación de los perfiles urbanos y cosmopolitas de un Cusco republicano. En este sentido, la figura del inca, como lo veremos más adelante, es la imagen más significativa de esta festividad en su integridad y, centralmente, del Inti Raymi.

Desde el 2015, en los cursos del Taller de Tradición Oral en la Escuela Profesional de Literatura, hemos propugnado la realización de lecturas y análisis de los distintos guiones del Inti Raymi con la idea de crear un clima de debate en torno al teatro andino popular entre los estudiantes y profesores. En tal sentido, el primer guion que conocemos posee las siguientes siete secciones y asociaciones, de acuerdo a la interpretación de Vania Mamani (2016):

I. Título: “Guion del Inti Raymi”. El título se presenta formalmente como una adecuación con respecto al texto gráfico que propone como antecedente el texto colonial *Primer nueva coronica y buen gobierno*, del cronista Felipe Guaman Poma de Ayala. Es decir, las letras que se utilizan son adaptadas del texto pomiano, con equivalentes características visuales como el tamaño, orden y caligrafía.

II. Subtítulo: “Por el Inka Faustino Espinoza Navarro”. En esta sección, se presenta el nombre del autor con un apelativo que lo adelanta, es decir, lo califica como autoridad: la denominación “Inka”. Esta denominación es concordante al hecho de que Espinoza aparece, a partir de la primera escenificación y por algunas décadas, también como el actor que representa el papel protagónico.



III. Imagen del frontispicio: empleo de dibujos de Guaman Poma. Este recurso utilizado en la portada es de reconocimiento inmediato como parte de la obra artística pomiana. La imagen de la carátula es de este modo la amalgama de diversos dibujos ubicados en el Primer nueva corónica y buen gobierno, en los folios correspondientes al capítulo de los “Meses del año”, exactamente en los apartados dedicados a los meses de marzo, abril, mayo, junio, julio y diciembre.

IV. Contenido de la contratapa: “Guion para la escenificación del ‘Inti Raymi’ en la ciudad sagrada de los inkas”. Es notoria la mención del Cusco con este apelativo lo cual confiere una relevancia mítica a la urbe y, de paso, al propio guion teatral, que en algún sentido, es un texto ritual o texto “sagrado”.

V. Autoría en la contratapa: alusión al autor como “miembro y fundador de la academia peruana de la lengua quechua”. A diferencia de la mención anterior del autor, esta se encuentra sin el apelativo (“inka”), pero se le añade un cargo académico y cultural sobresaliente.

VI. Lugar y año: Qosqo, 1977. Se utiliza Qosqo en vez de Cusco, con el fin de utilizar el nombre de la localidad en su lengua originaria, a continuación se agrega el año de publicación: 1977. Recordemos que estos años está en auge el estudio, la enseñanza y la difusión de las lenguas originarias en el Perú.

VII. Fotografía y breve biografía del autor. La fotografía del autor que es utilizada como parte de la presentación del guion tiene como rasgo principal la caracterización dramática del autor como Inka, en la que sobresale el Kero o vaso ceremonial. Seguido de la imagen, se presentan datos que permiten

al lector revisar las diferentes cualidades del autor no solo como escritor sino también como personaje importante dentro del plano cultural como actor y director.

Como se observa, nos encontramos ante un conjunto de características que define no solo un guion teatral muy pautado, sino el primero de los libros referenciales para la puesta en escena del Inti Raymi y su consideración como libro de la comunidad: ofrece una reelaboración comunitaria de un conjunto de materiales cuyas fuentes son las crónicas coloniales, realizada por un notable escritor autodidacta, estimable intelectual y connotado actor como es Faustino Espinoza Navarro. Este texto, muy conocido por los responsables de la festividad de junio, fue la base de las nuevas composiciones, harto diferentes y renovadas en algunas secciones que se fueron publicando con el aval y orientación de la entidad municipal cusqueña.

El guion de 1977 presenta otros aspectos igualmente mensurables dentro de la consideración de los libros de las comunidades andinas. Las más notoria en su capacidad de autorregularse, es decir, de modificar su contenido como una posibilidad, lo cual se entronca con más referencias prehispánicas incaicas, relacionadas con el paseo de las momias de los incas y la alusión a incas específicos. Del mismo modo, fija un elemento que en los siguientes guiones está notoriamente presente: una sección en lengua inglesa donde se explica los orígenes y características del Inti Raymi, lo cual enfatiza un rol inclusivo de los libros de las comunidades, que es su capacidad para interactuar con un público lector o espectador variado.

### **3.3. EL GUION DEL INTI RAYMI DE 1986**

En la década de los 80, época de la violencia interna en el Perú, los funcionarios de la Municipalidad del Cusco dispusieron la formación de una comisión que reestructurara el guion del Inti Raymi. Esta medida fue tomada por la primera gestión municipal de Daniel Estrada (1984-1986), quien convocó a tres especialistas para esta labor: Manuel Gibaja Gonzales, escenógrafo; Abel Rozas Aragón, músico; y Guido A. Guevara Ugarte, dramaturgo. Aunque de forma declarativa, se manifiesta que el texto del guion está sobre la base del guion de Faustino Espinoza, los cambios son realmente mayores, y tienen como eje la conversión del guion en un texto más centrado en la representación teatral.

Para profundizar en el sentido de este cambio, en dos ocasiones, 2016 y 2017, entrevistamos al dramaturgo Guido Guevara, quien reflexionó sobre las bases y las implicancias de este nuevo guion. El abordaje a este tema, para Guevara, evitará que se pierda y se crea en “una especie de leyenda”.

Por ello, realiza una evaluación de los inicios del Inti Raymi:

En el 44 (hubo) una brillante generación de intelectuales indigenistas, estudiosos, docentes universitarios, donde brilla con luz propia Humberto Vidal Unda, que es el creador de la semana, o del día del Cusco, es el 24 de junio del 44. Este señor había convocado previamente a los intelectuales, entre ellos Luis Nieto Miranda, el autor del himno del Cusco y poeta también emblemático. (...) el historiador José Tamayo Herrera se ocupa del Cusco en esos tiempos, (y afirma que) era apenas un pueblo grande, y en efecto eso era, un pueblo un poco grande nomás, y los muros incas escondidos, soterrados, maltratados, en muchos sitios. (...) el inicio fue así, modesto, porque ese 24 de junio citaron a un día de campo en Sacsayhuaman, la explanada, y entre otras cosas le hablan a don Faustino Espinoza Navarro que es un gran estudioso del quechua, fue el primer inca del Inti Raymi.

La evaluación de Guevara se detiene en la organización escénica del Inti Raymi de 1944 y los siguientes, en los cuales enfatiza un gran proceso de improvisación, por ejemplo para elegir la parafernalia del inca en las escenas. Esto va a ser de particular interés, pues va a ser el punto de partida para diseñar el guion de 1986. Esta propuesta surge luego de unos años recientes donde hay encuentros para debatir sobre el guion del Inti Raymi; al respecto, Guevara da cuenta del periodo en que se involucró en la redacción de un nuevo guion:

Al cabo de mucho tiempo, el Inti Raymi va adquiriendo mayores dimensiones pero también va entrando en una especie de obsolescencia por decir, rutinaria: todos los años es lo mismo, va creciendo pero sin mucho norte, sin mucha clarificación, pero va creciendo. Tanto así que es uno de los temas que preocupa a Daniel Estrada, entonces alcalde del Cusco, cuando asume este reto en 1984, y nos llama a las gentes jóvenes de su promoción más o menos, ligadas a este quehacer, y nos reúne en una especie de dirección colegiada, donde estaba el artista plástico Manuel Jibaja Gonzales, un músico Abel Rosas Aragón, y un teatrista, yo, los tres, y bueno, empezamos a trabajar, convocamos a dos, tres asesores en historia, empezamos a leer nosotros también y nos encontramos con muchas cosas, por ejemplo que no existía un documento fundamental tipo guion técnico para decir algo ordenado, sino una pauta, y más que una pauta una relación numerada: 1) el inca sale. 2) sale la corte 3) salen los músicos en la plaza, cantan el himno tal, y es una secuencia así, nada más, y entonces en tanto como teatrista fui encargado de hacer el nuevo guion por esta dirección colegiada, y era de absoluta pertinencia porque el músico no podía hacer el guion, tampoco el plástico, entonces quedó a mi cargo desarrollar toda la propuesta, ordenar un poco, averiguar qué guiones se habían hecho, y uno de los guiones formalmente publicados fue el de Don Faustino que había publicado unos diez o quince años atrás, impreso en la imprenta H G Rosas, después no encontré más.

El testimonio de Guevara sobre este proceso de creación de un nuevo guion nos remite a una decisión administrativa de la gestión del alcalde del Cusco. Encontramos un valioso aporte en cuanto a una dirección colegiada en la gestación de este texto, y la relevancia de los criterios que se van

asumiendo: revisar textos, apelar a historiadores, etc. Los libros de las comunidades andinas no solo se actualizan por contextos rituales, sino por labores donde existe un programa o intencionalidad vinculada a la búsqueda de la representación idónea de la comunidad involucrada, en esta ocasión la ciudad del Cusco.

Guevara detecta que en los libretos anteriores era visible una intención de “figuracionismo” del director de la puesta en escena y de otros elementos que orientaban la organización y puesta en escena, lo cual a su entender era inevitable, sobre todo por el hecho de tener que conducir elenco de 300 actores en Sacsayhuamán. La evaluación puntual que hace Guevara de esta labor es la siguiente: “no había un ordenamiento tanto escénico, ni conceptos poco universales, básicos por decir, el ritmo, la duración, el desempeño técnico actoral, el equilibrio, una serie de conceptos que son comunes a cualquier espectáculo”.

En la gestación del guion de 1986 se evaluó la anulación de elementos colaterales en la puesta en escena, como la venta de comida y la licencia para realizar actividades paralelas en Sacsayhuaman como practicar deportes y beber cerveza durante el desarrollo del Inti Raymi. Del mismo modo, un asunto crucial, que tiene como soporte los estudios previos realizados, es la elección de los espacios escénicos. Guevara, quien tuvo la responsabilidad de proponer los cambios, nos comentó lo siguiente:

Me encontré, en principio, con que los escenarios no eran exactamente Sacsayhuaman, no era el escenario, jamás allí podía haber hecho ni se hizo nunca el Inti Raymi. El Inti Raymi se hacía aquí donde está el “cuadro”, el hotel de turistas, esa era una plataforma, por no decir cuadro, es un cuadrilátero, y donde probablemente allí, el día 23 de junio o el 24 el inca y su corte

esperaban la salida del sol. Y probablemente la salida deslumbrante del sol producía mucha alegría.

Las bases sobre las que se erige el guion de 1986 buscan dar cuenta de los reportes de los cronistas coloniales en torno a cómo se realizaba la Fiesta del Sol. El relato de Guido Guevara revela que esta labor de indagación fue muy comprometida:

El sol salía esplendoroso y entonces era la gran fiesta, un estallido terrible de alegría, y entonces venía la ceremonia, el sacrificio de la llama, el encendido del fuego sagrado, la comunión, y finalmente el servicio de la chicha sagrada santificada que por una canaleta iba hasta el Coricancha, donde una elite de científicos, astrónomos, agrónomos, estudiaban una serie de impactos que los rayos solares producían en el Coricancha, el templo del sol. Ahí marchaba el inca y asistía a una especie de conciliábulo de alto nivel para conocer los augurios, los vaticinios más que augurios, son los cálculos para la agricultura de todo lo que podía servir de acuerdo al impacto de los rayos solares, determinadas ventanas, etc. Algo que más o menos sé hasta ese nivel pero que en detalle creo que ni los cronistas han llegado a escudriñar bien, lo cierto es que allí terminaba la fiesta del sol, el Inti Raymi.

El guion de 1986 tiene múltiples innovaciones. Una de ellas es el ingreso de un personaje en la actuación que va a permitir el movimiento escénico: el sinchi. Se llama sinchi al jefe político militar de la plaza, probablemente hermano del inca o pariente cercanísimo, que tenía el mando efectivo de la seguridad, del ejército, de la tranquilidad de la población que era particularmente visitada y superada en número con motivo del intí Raymi. Procedentes de toda parte del imperio venía la gente que hacía méritos para visitar el Cusco, y el que venía saludaba al que salía. Otro personaje que destaca es el willaq uma, el sumo sacerdote, de tanto o mayor jerarquía que el sinchi. Mientras el sumo sacerdote clarifica su rol en el desarrollo del rito, el otro es el que maneja la seguridad, el orden.

De igual manera, se otro aporte del guion fue integrar a las danzas en homenaje al dios sol, que no se daban formalmente. Anteriormente, después del Inti Raymi había un desfile folclórico en que podía entrar cualquier tipo de danza procedente de cualquier parte del Perú. Otro aspecto gravitante es que se apela a Garcilaso y a otros cronistas, quienes establecen que con motivo del Inti Raymi había una suerte de evaluación de la situación nacional del imperio, y entonces los curacas y los jefes de suyo venían e informaban sobre sus problemas, sobre sus avances, sobre sus realizaciones.

Una secuencia impactante y nueva del guion de 1986 es “El encuentro de tiempos”, secuencia inicial del Inti Raymi en la que el Inca habla con el alcalde para instruirle en el gobierno del Cusco con las bases morales del Tahuantinsuyo. Guido Guevara recuerda de qué manera elaboró esta secuencia:

(...) Juan Ríos (...) me regaló el libro *Ayar Manco* y ahí hay una escena donde el inca soberano de Tampusoto muere y deja dispuesta la sucesión muy truculenta y habla este hombre entre que ya está muerto, pero todavía vive. Está trasponiendo la frontera del tiempo, me acuerdo de eso porque en la letra que escribí para el discurso de Daniel Estrada puse esa frase así, y unas más, ad litteram, es decir la copia exacta de lo que está en ese libro. Luego en los apéndices o las aclaraciones, las apostillas que hace Juan Ríos señala que esta obra ha sido escrita por consulta con la crónica de (...) Garcilaso (...) entonces es una especie de teatro histórico y que me permitió proponer el encuentro de épocas que permitía establecer de alguna manera la continuidad de nuestra historia, la vigencia de nuestra gente, de nuestra raza, y que se concretaba finalmente en el encuentro del inca con el alcalde. Muy arbitraria, muy riesgosa la escena (...)

Esta secuencia funciona como un *tinkuy*, es decir, un encuentro, que permite que se ponga de relieve un aspecto mítico propio de los libros de las comunidades andinas, que como se observa, permite la actualización de los discursos ancestrales.

### **3.4. LOS GUIONES DE 1994 Y DEL 2015**

Del mismo modo, como una muestra de esta relevancia del primer guion impreso y la versión del guion que sigue siendo la actual (cuya base es el guion de 1994, publicado por la Municipalidad de Cusco e ingresado en los registros públicos), presentamos los resultados de un trabajo comparativo realizado por Celia Paz Mestanza y Manuel Sánchez Carhuacho, estudiantes del Taller de Tradición Oral en el 2015, con nuestros comentarios:

Entre las diferencias estructurales, expresan Paz y Sánchez, observamos que el guion de 1994 está dividido en secciones muy marcadas como si fuesen actos. Por ejemplo, tenemos el emplazamiento en Qorikancha, en Haucaypata, el encuentro de tiempos, los ritos y el mensaje final. En el guion de 1977, por el contrario, se privilegia la pauta escénica que tomarán los actores en el escenario, es decir, su ubicación, acompañada de elementos gráficos. Así, el de 1977 no está dividido en secciones, ya que su desarrollo es continuo y el cambio escénico se identifica a través de la participación de cada actor y su discurso.

Se extienden Paz y Sánchez, manifestando que en el guion de 1994 se hace referencia a un gobernante inca específico, Pachacútec, lo cual delimita el tiempo de los incas que se representa, enfatizando en el momento de máxima expansión y dominio militar que se le atribuye. En el guion de 1977 no se hace referencia a un inca específico, lo cual demuestra una homogenización del pasado incaico, es decir, se hace de ellos una caracterización única. Asimismo, el guion de 1977 no presenta el rito de la coca. En el de 1994, tampoco figuran los ritos del fuego, de la chicha y del



sanku y el actor que se encarga de descifrar los augurios es el Willaq Uma. Por el contrario, en la versión de 1977, el Willaq Uma actúa como un presentador, con lo que se da protagonismo a otros personajes como el Willaq Nina, el Wirapi Rikuq y Kallpa Rikuq, cada uno en un determinado rito, apuntan Paz y Sánchez.

Igualmente, sostienen que en el guion de 1977, el encuentro de los cuatro suyos no está representado con la participación de un miembro de cada suyo, como sí sucede en la de 1994, donde participan el Amaru, el Atoq, Yupanqui y Rumiñahui, cada uno con una participación comunicativa con el Sinchi, a quien informan sobre la situación de su región. Sin embargo, la imagen del compromiso por la unidad del imperio sí aparece en ambos guiones. Asimismo, la presencia del Sinchi es otro factor de diferenciación, ya que en el de 1977 este actor no participa en las escenas. El Sinchi fue creado como un mediador escénico de múltiple accionar.

De igual forma, Paz y Sánchez destacan que el mensaje final aparece claramente diferenciado en el guion de 1994 y contiene un discurso largo del Inca. Por el contrario, en el guion de 1977, se caracteriza por su brevedad. En suma, concluyen, se puede asegurar que a nivel general, el guion de 1977 se caracteriza por la brevedad de los parlamentos de los actores y una enorme complejidad y riqueza escénica proyectada, al contrario al guion de 1994, caracterizado por la presencia de discursos largos, como el ya señalado mensaje final, además del encuentro de los tiempos y una extensión y despliegue escénico menos denso.

Un aspecto adicional en el guion de 1977 es que se presenta una sección del libro a modo de sugerencias para mejorar el guion, que propone poner

en escena los cuerpos embalsamados de los incas, lo cual no tiene lugar en el guion de 1994.

Como evaluación de esta comparación de la versión impresa más antigua (1977) y la versión oficializada por el ente municipal cusqueño (1994), podemos afirmar que se cumplen las condiciones más generales para calificar al guion del Inti Raymi como un libro de la comunidad: integra simbólicamente los referentes culturales más relevantes de la comunidad, se trata de un texto en constante recomposición y se tiende a validar el texto de forma legal para garantizar el auténtico valor (institucional, político y, en este caso, espiritual) de su discurso y formalidad, dentro de lo que puede establecerse como una tipología dentro de los libros de la comunidad (el de libro ritual, es decir, el libro que conduce una ceremonia o una festividad, de alguna forma, como el Entablo de San Pedro de Casta, en la sierra de Lima).

Con respecto a las diferencias temáticas, Paz y Sánchez, observan que en el guion de 1994 se privilegia al poder, esto en relación a la distribución jerárquica de los momentos. Si bien en ambos guiones el Inca es quien tiene la autoridad máxima, el guion de 1994 presenta dos momentos claramente diferenciados: un momento fundamentalmente político, y otro propiamente religioso y ritual. En el primero, el que tiene la máxima autoridad es el Sinchi, quien se encarga de dirigir el emplazamiento en Qorikancha y Haukaypata, y el encuentro del Inca con el alcalde del Cusco (no un actor, sino el burgomaestre en persona) en la Plaza de Armas. En este primer momento el escenario cumple un papel principal en relación al poder político que se pretende proyectar. En el segundo momento, en el guion de 1994 la máxima autoridad es el Willaq Uma, quien se encarga de descifrar los designios del

dios Sol en cada rito, a diferencia del guion de 1977 en el que esta labor se divide entre otros personajes especializados para cada ritual. En este sentido, se observa que en el guion de 1977 se privilegia al aspecto ritual y religioso, ya que carece del encuentro de los tiempos (la escena en la que el Inca se encuentra y dialoga con la persona del alcalde del Cusco), de modo que su representación no altera aquello que se plantea a las fuentes cronísticas, pues tampoco presenta a los cuatro representantes de cada suyo, como son el Atoq, el Amaru, Rumiñahui y Yupanqui.

Por otro lado, es posible problematizar algunos contenidos de los guiones teatrales, principalmente, el de 1994, en el cual las distintas secciones ofrecen al lector (y, de hecho, también al espectador de la puesta en escena) más de un momento para formular preguntas con las cuales se puede ahondar en su contenido, sentido y ritualidad. Observemos, en principio, el análisis de las tres secciones de este guion en la propuesta de Manuel Sánchez que hemos sintetizado.

I. Preludio o invocación para dar inicio a la festividad en honor al dios Sol. En este primer momento, los actores principales de la festividad se reúnen para luego dirigirse a la Plaza de Armas del Cusco, donde tiene lugar un episodio de mucho valor simbólico para la historia cuzqueña: el encuentro de los tiempos. Este episodio permite establecer el vínculo comunicativo entre el pasado, representado por la figura del Inca, y el presente, representado por la primera autoridad edil del Cusco. Ambos representan a la máxima autoridad en diferentes momentos, pero unidos por el territorio en común y por la imagen del buen gobernante (sentido moral) de la comunidad. En este sentido, el pasado tiene un rol significativo con la

imagen del Inca porque representa el modelo de gobierno para mantener la paz y el progreso, siempre bajo la protección de la entidad divina, en este caso, el dios Sol. En suma, en este primer momento podemos observar un sentido político de tipo moralizante en la festividad.

II. Celebración de los rituales: se inicia el sentido religioso, propiamente dicho, de la festividad. El rito de la coca revela los buenos augurios y da lugar a los posteriores rituales, los cuales confirman la relación armónica entre el dios Sol y la humanidad. Además, los rituales dan muestra de que la cosmovisión andina se mantiene vigente hasta nuestros tiempos gracias a la enseñanza de generación en generación. Asimismo, el Kuraq Akullu o sacerdote lector de la coca, demuestra que es posible la comunicación entre el hombre y la divinidad, pero siempre a través de un sujeto mediador que tiene la capacidad de descifrar las señales que le ofrece la divinidad. Cada buena señal es celebrada con regocijo y danzas, donde se muestra la integración entre las distintas clases sociales.

III. Reafirmación de la devoción al dios Sol: esta última secuencia narrativa deriva de los buenos augurios de los rituales, demostrando que los hombres conservan el beneplácito de su divinidad. Esto, a su vez, implica que los hombres deben trabajar para conservar la relación armónica con su dios, para lo cual es necesario la convivencia pacífica y la vida virtuosa. En este sentido, el Inca –la máxima autoridad del Cuzco– tiene un rol importante, ya que es la imagen protectora de los hombres y quien debe conducir a su pueblo cultivando el buen ejemplo y el buen gobierno.

Uno de las aproximaciones más interesantes realizadas por Manuel Sánchez es el análisis de la relación Inca-Sol-tierra-pueblo, términos

centrales en buena parte del guion. En esa medida, a partir de la caracterización de cada uno de estos elementos que formaron parte del pasado incaico y que son motivos de representación en el Inti Raymi en la actualidad, podemos establecer las siguientes relaciones entre cada uno de estos:

I. Relación Sol-Inca: la relación entre ambos es de tipo asimétrica, pues el primero representa la máxima divinidad del Cusco, cuya imagen es proyectada en la imagen del Inca, hijo del Sol. Esta relación de padre-hijo legitima la autoridad del Inca, razón por la cual es el que tiene protagonismo en la festividad y en los rituales en honor al dios Sol.

II. Relación Inca-pueblo: Entre ambos se establece una relación asimétrica en relación con el orden jerárquico existente. El Inca, por su condición de heredero del reino del Sol, es el que debe conducir a su pueblo a través del buen gobierno. Es decir, su rol es el de ser protector y motivar la integración de las cuatro regiones del Cuzco. Asimismo, el Inca es la imagen del dios Sol entre los hombres y es el mediador entre el Sol y la humanidad. Esto implica la responsabilidad de la máxima autoridad, ya que de su buen gobierno depende la armonía entre la divinidad y los hombres.

III. Relación Sol-pueblo: el Sol es definido desde un principio como creador de todo lo existente, por tanto, de la humanidad. En razón de ello, entre el Sol y el pueblo se establece una relación asimétrica por el factor divino, para lo cual el pueblo, como muestra de agradecimiento a la bondad del Sol, le rinde homenaje en la fiesta del Inti Raymi, y le muestra un carácter festivo en sus danzas.

Además de estos tres tipos de relaciones, podemos identificar la imagen de la tierra en el sentido territorial. De este modo, la tierra o la región del Cusco es el elemento que permite establecer nexos comunicativos entre el pasado y el presente, ya que, como tierra elegida, tiene un valor simbólico para la construcción de la identidad de los cusqueños sustentado en la importancia territorial desde tiempos prehispánicos. Sin importar las relaciones asimétricas, todos los seres tienen un objetivo en común: trabajar para en conjunto por el bienestar de su tierra, revalorando sus costumbres y conservando el beneplácito de su divinidad.

Como cierre de este bloque, podemos centrarnos en el interés principal de nuestra investigación y realizar la valoración del guion del Inti Raymi como libro de la comunidad. Para ello, nos sostenemos en los siguientes aspectos: 1) representa a una comunidad (real y/o imaginaria), 2) guía actividades rituales-festivas, y 3) contiene subtextos míticos, poéticos y tradicionales.

Para Sánchez, el valor que posee el guion del Inti Raymi como libro de la comunidad se debe básicamente a que representa la identidad, la unión y el sentido tradicional del Cusco, ya que rescata el valor histórico de dicha comunidad para actualizarlo y demostrar la complejidad de sus costumbres que perduran hasta los tiempos modernos. En este sentido, representa a la comunidad cusqueña en tanto establece vínculos entre el pasado y el presente con un criterio en común: el accionar virtuoso de los pobladores para crear la imagen modélica de la comunidad. Además, conforma una guía del desarrollo de las festividades y rituales, lo cual contribuye con la conservación y difusión de la tradición y cosmovisión incaica hasta la actualidad. Asimismo, se puede observar el valor mítico en las ceremonias

rituales, donde tiene lugar la comunicación entre dios y la humanidad. El valor artístico se puede observar en las representaciones de las danzas diversas en honor al Sol, como muestra de gratitud por los beneficios recibidos en la protección de la comunidad y en la fertilidad agrícola.

Por otro lado, parte de la polémica sobre el Inti Raymi se centra en los elementos de espectáculo, puesta en escena o evocación se refiere. A continuación, en torno a este elemento sintetizamos la propuesta de Lucía Chávez, quien elige para su aproximación crítica los guiones de 1986 y 2015. Chávez parte de la idea de considerar al Inti Raymi prehispánico como una celebración de agradecimiento que integraba social y políticamente al imperio incaico. Después de la conquista y el virreinato, de su prohibición y su siguiente restitución, explica, se ha convertido en una evocación de la cultura andina con el fin de crear una identidad nacional. Sin embargo, la puesta en escena del Inti Raymi ha provocado debates con respecto a su veracidad histórica debido a que no se ha visto la verdadera celebración y los guiones realizados se han basado en crónicas españolas que debido a la percepción tiene una visión cristianizada de los eventos.

Asume Chávez que los guiones desarrollados desde el que fue compuesto por Faustino Espinoza en 1944 han ido sufriendo cambios y se han adaptado para una mejor recepción del público. Elige para su investigación los guiones de 1986 y del 2015 y, de mismo modo, toma en cuenta los principales objetivos de la evocación que se definió en un informe final del año 1986 emitido por la Municipalidad del Cusco.

Comenzando por dicho informe, analiza este documento que presenta objetivos, justificaciones, procesos, balances y presupuesto para realizar el

Inti Raymi. Entre los principales objetivos están los siguientes: demostrar la vigencia cultural andina, transmitir y educar a las futuras generaciones sobre la herencia inca, incentivar la creación cultural contemporánea, conservando la identidad y valores de la cultura andina, estimular en la comunidad el sentimiento de un cusqueñismo traducido en el respeto y veneración por sus valores culturales.

Desde el punto de vista escénico, Chávez identifica que la principal diferencia que se observa en la evolución de los distintos guiones es el tiempo. Explica que la estructura general entre ambos guiones (1986 y 2015) se ha modificado de tal manera para que la puesta en escena ocupe menos tiempo pero que no se altere la línea general de la evocación. El guion de 1986 se inicia con el saludo al Sol en el Qorikancha, el primero en hablar es el Willaq Uma, con lo cual se percibe un gran peso de lo religioso. A diferencia de ello, el guion de 2015 se inicia con la participación del Inca, representante del poder político y religioso. En cuanto a los diálogos, de una a otra versión los diálogos se han reducido.

En el siguiente cuadro del Inti Raymi, analiza Chávez, en el Haukaypata, vemos la primera gran diferencia: en el guion de 1986 primero se realiza solo la sección “Encuentro de tiempos” y luego se pasa al Qolqampata donde se realiza el cuadro tres (“El rito de la coca”); mientras que en el del 2015 se inicia con “El rito de la coca” y luego sigue con “El encuentro de tiempos”, ambos en el mismo lugar. Chávez interpreta que en el guion del 1986 se realiza primero el contacto con el presente antes de pasar a otro lugar que sea más óptimo para realizar el primer contacto con los dioses. En el del 2015 primero se realiza el contacto a través de la coca con los dioses y una



vez terminado ese momento el inca interrumpe el aparente desarrollo normal para hablar con el alcalde.

Chávez ahonda en su estudio cuando menciona que la sección “Encuentro de tiempos” fue introducida en 1984, y se justifica esa licencia artística debido a que “aún en la actualidad la cultura andina tiene vigencia y se realiza para hacer meditar profundamente sobre la palabra del Inca que trata de resumir la sabiduría de nuestra ancestral cultura para el bienestar del pueblo” (Informe final, 1986: 22).

Igualmente, Chávez observa que en el guion de 2015 se nota la presencia de un personaje más: el Kuraq Alli. Esto denota una mayor organización jerárquica a diferencia del guion de 1986 en el cual todo el poder recae en el Willaq uma. El tercer cuadro del 2015 y el cuarto cuadro de 1986 corresponden a la ceremonia central realizada en Saqsaywaman. En ambos casos nos vemos informados por el Sinchi, autoridad militar, que da el mensaje de unidad social. Se continúa, en ambos casos, con el desplazamiento del séquito al usnu o parte alta del escenario y luego se procede a dar el informe de los cuatro suyos. La estructura se conserva igual, pero la diferencia radica en que sus diálogos se han vuelto más cortos. En una entrevista, un representante de la empresa municipal organizadora de las festividades cusqueñas nos explicó que el acortamiento de diálogos y el tiempo de traslado del Inca se deben a que se piensa en las personas asistentes y su comodidad.

A continuación vendría “El ritual de la chicha” como está rotulado en el guion del 2015; sin embargo, en el del 86 se usa la palabra ceremonia. Las restantes secuencias (el ritual del fuego sagrado, el sacrificio de la llama, los

augurios, el rito del sanku y el mensaje final) continúan sin mayores modificaciones. Un último dato comparativo es que en el guion del 86 antes del mensaje final hay una pequeña parte titulada El rito de la llama en el cual se resalta la acción del pueblo que impaciente exige la muerte de la llama mientras se realizan los ritos.

Chávez considera que el Inti Raymi actual ha perdido el carácter religioso de antaño; sin embargo, sigue manteniendo su carácter de celebración o espectáculo. Respecto a esto existen diversos puntos de vista entre los académicos e intelectuales. El Inti Raymi desde que se creó tuvo siempre la pomposidad de una celebración andina para agradecer a sus dioses, recordemos que para la cosmovisión andina culto y fiesta van siempre juntos.

En una entrevista que realizamos, el antropólogo Danilo Pallardel, realizada en junio de 2016, observa las inexactitudes culturales e históricas del guion y las modificaciones que realiza EMUFEC, las que califica como una completa insensatez, dado que le sustraen al guion y a la representación su verdadera esencia. Igualmente, menciona Pallardel que los lugareños no asisten a la gran fiesta ni al recorrido que se realiza el 24 de junio, sino que al contrario se dirigen a otros lugares y celebran de manera humilde con su familia junto a una comida especial, y afirman que la puesta en escena es solo para los turistas como acto lucrativo y de espectáculo. Una posición contraria la tiene EMUFEC, cuyos representantes afirman que no han reducido a solo un espectáculo la puesta en escena del Inti Raymi, pues esta festividad no sólo es un espectáculo artístico, sino eso y algo más, tal vez una maravillosa sobrevivencia de nuestra cultura que debe servir de puente

entre el pasado y el presente. Chávez propone relacionar estas tensiones en el marco de la sociedad contemporánea, en la que la masificación de la cultura ha llegado a introducir la estética en los lugares más comunes (Lipovetsky y Serroy, 2015) y es habitual que se busque siempre elementos que sorprendan al espectador, por ello se recurre a lo exótico y hay diversas industrias que se aprovechan de este recurso para lucrar, una de ellas es la empresa turística.

Chávez se extiende sobre este terreno árido de la evaluación de la cultura del espectáculo para tender puentes y comprender el Inti Raymi republicano. Enfatiza que durante el mes de junio las visitas al Cusco se incrementan, los lugares turísticos son explotados y contaminados, el patrimonio cultural se afecta por la enorme cantidad de turistas que realizan visitas cada día a lo que hay que agregar la cantidad de personas que asisten para fiestas especiales. Entonces, enfoca Chávez, ¿para quién realmente está pensado el Inti Raymi? Responde que el Inti Raymi, a pesar de ser un foco turístico el cual afecta de forma negativa ciertas estructuras, cumple funciones con los cusqueños como la de resaltar su pasado y respetar la cultura andina; además, las representaciones de danza y música ayudan a forjar una identidad cultural entre los jóvenes. Cusco, reafirma Chávez, es una ciudad donde conviven dos tiempos, lo cual se observa en sus calles y construcciones o en la sección “Encuentro de tiempos” del Inti Raymi en donde se toma la lección del pasado para poder continuar hacia un futuro. Reflexiona Chávez que mientras EMUFEC no pierda de vista el carácter de identidad y el valor que tiene el Inti Raymi para los ciudadanos del Cusco y del Perú, la evocación estará dirigida tanto para los turistas como un

espectáculo exótico como para los cusqueños en tanto evocación de sus orígenes.

Finalmente, podemos asumir, como parte final de esta revisión, que los guiones del Inti Raymi han tenido una etapa más próxima a una vertiente tradicional como aún se observa en el guion de 1977. Luego de ello, los testimonios apuntan al hecho que una gran cantidad de guiones fueron elaborados sobre la base de la improvisación escénica hasta que en el año 1986, como hemos presentado, se formuló un guion más próximo a una representación teatral de base histórica. Desde entonces, el guion se ha oficializado al mismo tiempo que se ha integrado totalmente a las actividades del turismo cultural cusqueño, en donde es polémico consultarnos si es todavía un libro de la comunidad cusqueña, de esa *paqarina* moderna surgida a principios del siglo XX. Nuestra respuesta primera es que sí, que el Inti Raymi sigue representando a un conjunto grande de la población cusqueña en la cual detecta una nación antigua, poseedora de un saber comunitario y con enorme capacidad de interactuar con los saberes de las otras modernidades cosmopolitas. Entonces, por ello, el guion del Inti Raymi es un libro moderno de la comunidad cusqueña contemporánea, sigue dialogando con la comunidad interna al mismo tiempo que repiensa la integración de la comunidad mundial.

## **CAPÍTULO IV**

### **LOS OTROS RAYMIS DEL CUSCO**

En este capítulo final abordaremos la existencia de otros guiones teatrales y puestas en escena en la ciudad del Cusco que tienen como base reminiscencias equivalentes a las que presenta el Inti Raymi. Incluso, se puede decir que los nuevos raymis que existen en la Ciudad Imperial representan de forma alternativa y disidente el tema del pasado incaico a partir de la elección de otras narrativas, sin que estas dejen de tentar un papel expectante en la determinación de los espacios simbólicos relevantes

de lo prehispánico. Del mismo modo, su representatividad cultural es parte de estas nuevas demandas que se enuncian desde lo institucional, sea el Estado o, con detalle, el sector Educación su locus.

Estos nuevos raymis se han originado desde la segunda mitad del siglo XX. Se trata de textos y puestas en escena surgidos a partir de la intervención del Estado desde el recientemente creado Ministerio de Cultura, y actividades de extensión de instituciones educativas. Entre las primeras está la actividad *Rumi Qolqa, la leyenda de Sumaq Tika* (cuyo primer guion es del 2017) promovida por la Región Desconcentrada de Cultura de Cusco; y, dentro de las segundas, están el *Warachikuy* (su primer guion es de 1968), puesta en escena del Colegio de Ciencias de Cusco, y la *Ceremonia Ritual Wanakauri* (su primer guion es del 2000), de la Institución Educativa Alejandro Velasco Astete.

Pensamos que estas festividades –en verdad, como hemos escrito, raymis modernos– son también una confirmación de la existencia de procesos, discursos y textos pertenecientes a lo que hemos denominado libros de las comunidades andinas, que son elementos dinámicos de la literatura peruana de tradición oral. Por un lado, estamos en todos estos casos, ante textos y discursos del teatro popular andino que se sustentan en el pasado prehispánico como referencia cultural; en las tensiones entre teatro y ritual, y en los procesos de revitalización lingüística y cultural desde la gestión estatal educativa y/o comunitaria. Por otro lado, estos textos y discursos operan sobre la base de las relaciones entre la oralidad, la escritura, el libro (esta vez en su formato de guion teatral) y la literatura. Son textos que

representan a las comunidades locales culturalmente más próximas; se han concretado dentro de los códigos de una tradición dramática local cuyos modelos más recientes en el tiempo datan de principios del siglo XX (el referente más significativo es la puesta en escena del Inti Raimi en 1944); están sujetos a una escritura que reelabora diversas textualidades dentro de una visión de síntesis que apela a un funcionalismo estructural e institucional, y, finalmente, se observa cómo se constituye un autor comunitario o local, de semejante raigambre que el autor indígena en el panorama contemporáneo de Brasil, con la diferencia centrada en que los procesos de mediación son evidentes y no se logra aún un activismo cultural que rebase el colectivismo localista.

#### **4.1. FIESTA INKA DE IDENTIDAD NACIONAL WARACHIKUY**

Esta festividad es organizada por el Glorioso Colegio Nacional de Ciencias del Cusco desde 1968. Se realiza el tercer domingo de setiembre. De acuerdo con la guía publicada por la institución educativa (2017), se divide en tres segmentos: desplazamiento, momento ritual ceremonial y momento competitivo y guerrero. El desplazamiento se realiza desde las 8 a.m. desde cuatro puntos de la ciudad (Saphy, campamento MPC; plazoleta Almudena; plazoleta Belén y plazoleta Pumaqchupan) desde donde se produce la partida de los cuatro suyos al K'antu Qancha. El momento ritual y ceremonial, que se inicia a las 9 a.m., comprende los emplazamientos militares y el ingreso y saludo del Inca y su corte. En cuanto a los emplazamientos, se produce el ingreso y la ubicación de los ejércitos imperiales de los cuatro suyos y una demostración gimnástica, así como el marco coreográfico con vigías inkas, "correctamente emplazados en los baluartes portando los

estandartes del símbolo del Tawantinsuyo” (Colegio de Ciencias del Cusco, 2017:12). El ingreso y saludo del Inka y su corte incluye el momento de la evocación al Dios Sol (Inti), el agua los cuatro elementos de la tierra; el rito del agua (Mama Unu), y concluye cuando los sinchis de los cuatro suyos son bañados y sahumados por los sacerdotes. Finalmente, desde las 10 a.m. se producen las pruebas competitivas que culminan con el solemne acto de graduación, es decir, la imposición de la wara. Las pruebas competitivas se inician con la ceremonia de la chicha, la danza del fuego y las tres pruebas acompañadas con danzas: sogas paralelas y danza de los cóndores, puentes colgantes y danza de sikuris, y argollas. La graduación concluye con la salida solemne del Inka, su ejército imperial y el cierre del Warachikuy.

De acuerdo a la investigación realizada por la propia institución educativa (2017), es concebida actualmente como una actividad enmarcada en el “nuevo enfoque pedagógico, el fomento de la interculturalidad y la creatividad empresarial” y definida como una “evocación y escenificación (...) que rescata y pone en vigencia, para la ciencia, la cultura y el turismo, uno de los principales acontecimientos históricos de la época ancestral de nuestros Inkas” (3). Junto con ello, la institucionalización del Warachikuy se complementa con las normas existentes al respecto. En principio, tenemos a la Ley 27708, del 26 de abril del 2002, que agrega el inciso i) al artículo 2 de la Ley 27425 (que oficializa los festivales rituales de identidad nacional), del 2001. En esta ley, se define el Warachikuy como “La escenificación de la Fiesta Inka de Warachikuy, que se realiza en la explanada de Sacsayhuaman el tercer domingo de setiembre, como remembranza del



ritual de iniciación inca de imposición de waras o insignias de madurez y aptitud” (221902).

Del mismo modo, otros documentos normativos sustentan las orientaciones de esta festividad. Entre ellos, la R.D. N.º 3121 de la Dirección Regional de Educación del Cusco, que la reconoce como evento cultural; el Proyecto de Revalorización, Catalogación y Puesta en Valor de la Fiesta Inka del Warachikuy 2004-2014; el Guion Oficial de la Evocación y Escenificación del Warachikuy, registrado ante el Instituto Nacional de Defensa de la Competencia y de la Protección de la Propiedad Intelectual Indecopi, con Partida Registral N.º 00184-2002; y el Plan de Trabajo COPEWA 2017 (Comisión Permanente Warachikuy).

Este registro de normas legales y documentos de trabajo es muestra de un proceso de institucionalización muy propio de lo que hemos llamado los libros de las comunidades andinas, que no solo representan a un sector de la sociedad (en este caso a los adolescentes incas/cusqueños), sino a un colectivo (la ciudad del Cusco); al igual que nos remite a un pasado que se actualiza desde la labor de una entidad (en este caso, el Colegio de Ciencias de Cusco) y que busca un reconocimiento sobre la base de la fijación del texto base que guía la representación escénica. Este libro de la comunidad andina es un guion que permite la interacción de la sociedad, la escuela y el mundo globalizado; como guion establece una conformación discursiva en la que existen distintos niveles de aproximación al pasado y al presente, a la historia y al mito, a la fuerza corporal y al rito, y finalmente, al ritual de iniciación en el cual se exhiben las referencias culturales más representativas de la preservación de lo ancestral (los espacios de la tierra

y el cosmos unificados por un instante; las esencias de la vitalidad de los elementos y el ser humano, y la función mediadora del Inca con su pueblo).

En tanto evocación y escenificación, el Warachikuy, según la publicación oficial del Colegio de Ciencias de Cusco,

tiene una estructura originaria Inka, basada en la recopilación e investigación de los hechos registrados en la historia, por lo tanto el GUIÓN obedece a la interpretación más aproximada de los acontecimientos reales. Sin embargo, algunas secuencias protocolares, escénicas y/o competitivas han sido técnicamente incorporadas con elementos históricos, antropológicos, sociológicos, arquitectónicos y costumbristas, los cuales constituyen el matiz agregado y complementario de la evocación y escenificación de la Fiesta Inka del Warachikuy, según a nuestra propia investigación y a nuestros propios conceptos. (11).

En definitiva, este guion es obra en proceso de un colectivo de docentes que busca instituir en la vida escolar y comunitaria un conjunto de referencias geoculturales, míticas y funcionales orientada a la preparación de los estudiantes, quienes hacen los papeles que el guion propone.

#### **4.2. CEREMONIA RITUAL WANAKAURI**

En nuestro viaje de estudio al Cusco en el 2017, la entrevista que tuvimos con el antropólogo Gonzalo Valderrama nos permitió conocer el trabajo que se estaba haciendo en diversas instituciones en torno a la revitalización de la cultura prehispánica. En ese sentido, Valderrama nos orientó en el conocimiento del trabajo de la IE Alejandro Velasco Astete. Por ello, entrevistamos al profesor Jaime Araoz Chacón, quien es profesor de Educación Artística e impulsor de la puesta en escena de una forma teatral que dista de ser una actividad interna o externa del colegio.

En principio, agradecemos al profesor Araoz por recibirnos en un momento libre de sus labores docentes en la institución educativa donde trabaja. Nos pareció altamente edificante que hayamos podido encontrarlo en esa zona distante del casco urbano cusqueño para dialogar con él y compartirle nuestras investigaciones en la sierra de Lima y en Cajamarca.

El profesor Araoz nos refirió que llegó a la IE Alejandro Velasco Astete en el año 2000. En ese año personalmente realizó un rápido diagnóstico territorial y cultural del distrito de San Jerónimo, donde se ubica el colegio. Los pobladores del lugar tienen mucha conexión con los antepasados incaicos, hay, por ejemplo, muchos apellidos incaicos en el colegio mismo. Confiesa el profesor Araoz que eso sembró en él una inquietud por saber qué riqueza cultural existe en este ámbito. Como se observa, se cumple en este caso la condición de arraigo que sustentará luego la escritura de un libro de la comunidad.

Un primer rasgo notorio que identificó fue el influjo que tiene la religiosidad cristiana andina con la presencia de san Jerónimo como el patrón del lugar. Este es sin duda, según enfatizó, el movimiento cultural más fuerte que existe en la zona. Sin embargo, también detectó que las familias de antecedente incaico poseen una particular “forma de ver y de interpretar el mundo, su propia cosmovisión”. En tal sentido, detectó con bastante interés el tema de los hermanos Ayar, más que Manco Cápac y Mama Ocllo, más que la pareja mítica. Enfatiza el profesor Araoz:

Los hermanos Ayar me inquietan bastante porque aquí hay unos espacios increíbles, interesantes, el territorio de San Jerónimo y San Sebastián tienen sus toponimias, y tienen el mito y la leyenda de los hermanos Ayar. Por otra parte, hacia el sur, vamos a decir hacia el Collasuyo, también hay un ritual muy interesante, ahí hay una

montaña o apu sagrado que ha estado olvidado, ahora ya no; se llama Huanacauri. Esta montaña sagrada es a la vez el espacio mítico de la fundación de la cultura, de la civilización inca o del Tahuantinsuyo; y a la vez es un apu, una deidad bien curiosa, bien guerrera. A este apu se le mencionan todas las personas que están inmiscuidos en la espiritualidad andina. (Araoz, 2017)

Como se observa, la búsqueda que inicia el profesor Araoz comienza con la estima o valoración del entorno cultural donde se localiza su institución educativa, luego detecta la singularidad de las personas o núcleos familiares, y finalmente recalca en una mitología específica, la de los hermanos Ayar, que se entronca con un culto vigente: la adoración al apu Huanacauri.

Otros factores que se presentan en la gestación de este libro de la comunidad es la contextualización andina del proceso de creación, que surge desde las mismas prácticas de la religiosidad andina extendida, sostenidas obviamente en la característica espacial del mito. El profesor Araoz, por ello se detiene en la presencia del apu Huanacauri en el sur andino, la conexión cultural a la que se accede y el trabajo con el contenido del guion:

En los maestros que yo igual voy, yendo a sus comunidades a hacer entrevistas, siempre pregunto cuáles son tus apus que te protegen, o a cual apu tú le pides, con quienes andas; y Huanacauri no falta. Sean más del Espinar, sean más de Paruro, Paucartambo, Ayacucho, o más allá, Puno; no falta. Para mí es increíble escuchar a un achachila aimara mencionar al apu Huanacauri como su guía. Entonces, eso a mí me fortalece, no tanto para mirar qué es el apu y qué hacemos, como lo vamos a cuidarlo, no; sino, me da mayor consistencia al pensamiento cosmogónico de los Ayar. Y los Ayar para nosotros es la punta de la madeja de la cultura andina, para venir a este lado o para regresar también a través de ellos, hacia los waris, hacia los tiahuanacos. (Araoz, 2017)

Junto con ello, al igual que sucede con el Inti Raymi y por la idea de conectar con lo colonial, en el trabajo de (re)escribir el guion cuenta también la

revisión de las crónicas. Afirma el profesor Araoz: “Todos los cronistas mencionan (al) apu Huanacauri como principal después del Coricancha. Es más, todas las fiestas empiezan en la montaña, hacen muchos rituales, y (en) diciembre el Qapaq Raymi es muy importante, (pues allí) se celebra el Warachikuy” (Araoz, 2017).

Un punto de contacto adicional que revela la conexión que existe entre los libros de las comunidades andinas y su inclusión a determinados ciclos narrativos, poéticos o líricos se manifestó en la planificación y desarrollo de esta representación en el cerro Huanacauri. Araoz nos reveló un ingrediente de contacto entre la representación del Warachikuy por los alumnos del Colegio de Ciencias del Cusco y la representación que él organiza año tras año. Al respecto, detalló estos contactos:

Fíjese que el colegio Ciencias hasta hace poco no mencionaba tanto a Huanacauri, lo hacían como un espacio más deportivo, de pruebas, y todo. (...) ahora sí en el colegio Ciencias tenemos bastante vínculo, y ahí hay una convergencia interesante, entre nosotros nos apoyamos, ellos vienen y nosotros vamos, hay un *ayni* que estamos rebrotándolo de nuevo. Dentro de este *ayni* que es una reciprocidad permanente, nos vamos encontrando con muchas investigaciones también. Tal es ahora, yo he empezado hace un año a hacer un calendario cultural-espiritual del apu Huanacauri para ver que se hacía de esta montaña durante todo el año. Entonces me he encontrado con unos personajes interesantes: el tarpuntay, son familias que se han estado haciendo cargo de la montaña, unas familias interesantes; en algunas crónicas incluso nos invitan a ver a Paullu Inca como uno de los últimos tarpuntay del apu Huanacauri, y así se han estado siguiendo familias y familias y familias. Entonces esto me da pie a hacer un calendario cosmogónico del escenario inca, del escenario en el Huanacauri. Ahora estoy en ese camino de encontrar por qué tenía que haber empezado en Huanacauri el Warachikuy; bueno, eso de nuevo me lleva a los hermanos Ayar, al hijo mayor de Manco Cápac, su primer Warachikuy. (Araoz, 2017)

La percepción de Araoz lo lleva a establecer lazos entre el Warachikuy y su propia actividad en el cerro Huanacauri enfatizando que allí se dio el primer warachikuy, que es una prueba que se proyecta para los jóvenes que

desean convertirse en sujetos de la comunidad. Los hermanos Ayar serían los primeros jóvenes probados en sus destrezas y habilidades dentro de un proyecto mayor de fundación de una ciudad que es el Cusco.

Hay cuatro puntos significativos mayores finales en la representación en el cerro Huanacari, que Araoz comenta en forma muy consciente de la repercusión que tiene. Estos son los siguientes:

1. “Una cosa increíble vivenciar la historia del Cusco, que es un proceso también interesante. Esos voy poniéndolo y de pasito *voy alimentando al guion que tengo*, una ceremonia espiritual del Musuq Willka Nina, el fuego sagrado del solsticio de invierno, que lo llevamos a cabo ya 17 años en este colegio, el 2001 empezamos. Este año lo hemos estado haciendo permanentemente del 21 de junio, nos vamos empoderando poco a poco, primero con los personajes de los hermanos Ayar, poco a poco se han estado incrementando algunos otros personajes. Ahora le hemos puesto en algún momento la ceremonia del Musuq Willka Nina, del nuevo fuego sagrado que se prende ahí en la misma montaña y cuidarlo, hacerle una vida espiritual.”

2. “Ahí nos hemos puesto un poquitito a meditar un poco más el tema de la espiritualidad, de la vitalidad, la energía, el tema que va surgiendo del poder de las montañas, el tema del ayllu mismo dentro de esa cosmovisión, del ayllu creador, del *ayllu que vive*, del *ayllu que conversa con todos*, el hombre conversando con la madre tierra, la pachamama, los apus, las montañas, los ríos, el hombre conversando con sus dioses, reciprocando, y la vida espiritual.”

3. Entonces estamos ahora en esta parte fluyendo, quizás en un principio hemos pensado en hacer un poco de representación teatral porque acá lo hacíamos, acá en el estadio, lo hacíamos: Los hermanos Ayar llegando desde el Huanacauri, qué dice Ayar Manco, qué dice Ayar Uchu, qué dice la mama Huaco, qué dicen todos los personajes dialogando; y parecía bonito, todos nos aplauden, todos están felices, después hay concurso de danzas, vienen otros colegios, así hemos estado acá. Hemos llegado a llenar este estadio con sus butacas, con todo. Hemos tenido un tiempo que nos ha visitado INC todavía, antes el Ministerio de Cultura y nos han dicho ‘nos gustaría ver esto en la misma montaña’; así una sugerencia por ahí, y la municipalidad ‘invitamos acá a San Sebastián, San Jerónimo, y nos gustaría esto, pero en la montaña’. Así que subimos a la montaña, nos hemos atrevido, hay un espacio, pero entonces nos hemos puesto a reflexionar sobre el tema y hemos empezado a decir ‘*esto ya no es teatro*’.”

4. “Hemos estado empezando a manejar el tema de la *reconciliación con nuestra cultura*. Entonces a los jóvenes ya no los hemos empezado a preparar para actuación, no; sino nos hemos preparado nosotros los profesores (algunos ya se han ido incluso del colegio), algunos que éramos nos hemos estado preparando poco a poco para *reconciliarnos nosotros mismos*, para desaprender obviamente, y para volver a aprender lo que hemos dejado. Hasta ahí ya hemos empezado a hablar seriamente de la cosmovisión andina y entonces hemos empezado a buscar. En este caso, a mí me interesa los tipos de demostración, digamos vivenciación de la cultura andina a través del Haylli Taqi, a través del Aranway, a través del Huanca,

son *nuestros (como diríamos) teatros andinos*, para demostrar quién somos.”

Se observa que Araoz tiene consciencia de que el guion que ha redactado está en diálogo con la historia del Cusco, se alimenta de ella. Al mismo tiempo, enfatiza que hay una fuerza interior que surge del ayllu que está vivo y que conversa con todo(s). Luego, está presente que, a partir de un influjo institucional se percibe que la actividad que desarrollan con los alumnos ya no es (solo) teatro, sino que compromete al participante de esa filiación con el entorno y el pasado. Finalmente, no sorprende la idea de darle un peso notable a la reconciliación con la cultura ancestral, que se detiene en la demostración de la existencia de una tradición literaria que ha surgido desde el mundo prehispánico y sigue vigente. Todas estas características definen a la Ceremonia Ritual Wanakawri como una actividad sostenida sobre la base de un libro de la comunidad que es el guion que constantemente se actualiza, se contextualiza, se alimenta de la tradición a la cual pertenece.

Araoz lo define en estos términos:

Entonces hemos dejado de pensar en público, en cuánta gente va a ir a mirarnos, si les va a gustar o no, cuál va a ser la parte más importante de la escenificación, que aplaudan todos, ya hemos dejado de pensar eso; nos hemos engullido más en la parte espiritual, hemos empezado a decir este es nuestro Haylli Taqi. Haylli Taqi es un teatro para recordar, para traer el espíritu de nuestros hombres míticos y convertirse en ellos, y ser ese Ayar Auca, Ayar Uchu, Ayar Cachi, ser esos; la mama Huaco, la mama Oclo, ser esos; construir a partir de eso y a partir de eso también; los ayllus, los otros personajes que nos van a acompañar, también serlo; y decirle a nuestros estudiantes ‘somos’, no estamos fingiendo, somos ese espíritu, esa vida, y estamos acá en esta montaña. (Araoz, 2017)



Un aspecto relevante en cuanto a los participantes es no solo el compromiso, sino la vivencia que durante todo el año tienen los estudiantes de la IE Velasco Astete. Araoz enfatiza que se trata de unos 800 y hasta el doble de alumnos que participan en la escenificación (el Inti Raymi tiene unos 600 participantes), lo cual solo puede dar pie a una participación activa cuando existe una vivencia constante. Lo cuenta así Araoz:

nuestro enfoque es Huanacauri. Entonces Huanacauri lo vivimos todo el día. Bien curioso es, solamente, si es que se dice ensayo entre comillas, lo que hacemos nosotros es pautear dos días nomas, dos días retomamos las cosas, porque es de todo el año; por ejemplo, en el receso los chicos van a venir a tocar su sikuri, ahí empiezan a tocar, de un momento a otro o entre ellos no sé qué pensarán salen ahí al patio y otras chicas están danzando ahí, no hay un director, no hay un profe, no hay un plan, no, están viviendo, ahí están viviendo los chicos. (Araoz, 2017)

Por otro lado, Araoz comenta que la puesta en escena del ritual en el cerro Huanacuari supone que haya una agenda en común entre los padres de familia, que en una reunión pueden llegar a ser 1000; entre las autoridades, principalmente los alcaldes que no siempre piensan lo mismo; entre las familias que forman las *panacas* incaicas vigentes en el Cusco, y entre los estudiosos del mundo andino que investigan, por ejemplo, sobre el vestuario prehispánico de las diferentes regiones del país. Con todo ello, el redactor del guion reelabora su contenido:

Personalmente *yo intento amarrar todos esos hilos, amarrarlos*, estar poniendo ahí, cada vez que aparece alguna cosa interesante, poquitito más afinando la puntería en el guioncito que yo hago para ver cómo hacemos para el otro año, porque de ahí en eso nos hemos basado. El guioncito que tenemos para la ceremonia ritual de Huanacauri es un Raymi por ejemplo, es una ceremonia ritual Tahuantinsuyo pacarina. Huanacauri es un apu, entonces para que esto no sea monótono cada año vamos poniéndole algunas cositas más, alimentando con algunas otras cosas y elementos, mejorando un vestuario o poniendo una canción; por ejemplo, este año hemos hecho una cancioncita al apu Huanacauri, y no le hemos denominado apu, digo ¡himno! (que muy bien podríamos haber

denominado himno); sino simplemente le hemos puesto canto al Huanacauri y todo el colegio sabe. Tiene, curiosamente, su punto interesante en cada palabrita, en cada versito que hemos estado tejiendo porque es larga la historia de contar para una canción, hemos estado poniendo algunas cosas chiquititas, cortitas, y los chicos lo han asimilado muy bien, lo han visto que es interesante (subrayados nuestros).

Escribir como amarrar hilos o cuerdas es una imagen que ya hemos observado en el cuento del Tío Lino, en la versión de Zárate. Es una metáfora vital y a vez tecnológica que permite percibir el valor de la escritura literaria como una elaboración recreativa, que no es sino una huella más de su inserción en un circuito que también involucra el contacto con el pasado, en interés por el presente y la proyección de un futuro comunitario, como se entrevé en las palabras de este amauta contemporáneo como es Araoz. Igualmente, se vislumbra la condición de los guiones como elementos estimables: la apelación abundante al diminutivo con valor de afectivo hace evidente esta calificación (poquitito, guioncito, cositas, cancioncita, palabrita, versito, chiquititas, cortitas).

#### **4.3. LA LEYENDA DE SUMAQ TIKA**

En esta última sección del capítulo revisaremos y analizaremos una puesta en escena casi recién implementada por los responsables de cultura del Cusco. Para ello, entrevistamos en el 2017 a Javier Félix Rosado, quien nos manifiesta que este trabajo ha sido producido por el Ministerio de Cultura y la Dirección Desconcentrada de Cultura de Cusco, mediante el Área Funcional de Artes y Acceso a la Cultura, cuya función es organizar espectáculos en las comunidades, en este caso, en el distrito de Chinchero, provincia de Urubamba, y la población del distrito de Lucre en la provincia de Quispicanchi. Ambas localidades tienen diferentes realidades: en

Chinchero el turismo está bien consolidado, es una actividad principal y tiene una dinámica predominantemente autónoma; en tanto, en el distrito de Lucre esto no ocurre así, es un distrito con un potencial equivalente a cualquier distrito de la región Cusco, tomando en cuenta su patrimonio cultural tanto material e inmaterial, dentro lo cual destaca una laguna, un parque arqueológico.

El funcionario Félix nos comenta que las industrias culturales impulsan el desarrollo económico, es decir, no solamente realizan las actividades culturales o las presentaciones con afán de difusión, sino que a partir de un producto cultural buscan generar una actividad comercial, enfocada en el turismo. Todo ello se relaciona con el acceso a la cultura y a las artes. Por este motivo, el proyecto de revitalización cultural se ha trabajado con las instituciones educativas de ambos distritos: en Lucre con la Institución Educativa 27 de Noviembre; y, en Chincheros con la Institución Educativa Túpac Inca Yupanqui. Ambas son instituciones emblemáticas, nombre que se da a las IE que han sido objeto de una atención especial por parte del Estado para rehabilitar su infraestructura y dotarlos de equipos necesarios para la enseñanza-aprendizaje. También se involucró a las poblaciones, a las comunidades vigentes y autoridades. En el caso de Chincheros, fue la primera vez que se hizo una representación dentro de un parque arqueológico, o sea una representación artística cultural, que se denominó “Memoria de las Lagunas”, elemento fuertemente integrado a la narrativa oral que tiene su eje en las lagunas Huaypo, Pituiray y Piuray.

Como se observa, la dinámica de la organización de las puestas en escena se inicia con el impulso institucional del Estado, mediante el Ministerio de

Cultura, se nutre de la labor de las instituciones locales y de la población, con lo cual se construye un expectante nivel de representación comunal. Javier Félix, nos refiere los detalles de esta labor tomando el caso del pueblo de Chinchero:

Es emblemático y simbólico creo, para el chinchero. Entonces lo que hicimos es recolectar la información mediante los alumnos de estas Instituciones Educativas, ellos mismos han recolectado cuentos, leyendas, dichos, tradiciones, historias, todo valía, dibujos, todo. Y a partir de eso, hemos... bueno, el encargado (porque yo he sido el gestor cultural), el director de teatro en este caso, ha elegido en consenso, de una manera participativa, hacer una o cuál obra. Y se hizo "Memorias de las Lagunas", porque deja justamente esa historia no contada o no escrita muchas veces (contada sí, no escrita). Ellos mismos han representado estas historias, han investigado, *ellos han traído estos insumos dramáticos para crear el guion*, las escenas, y ellos prácticamente han hecho todo ese proceso de creación de la obra teatral, el área de artes escénicas, o la actividad que tiene que ver con las artes escénicas. (...) En esta ocasión, con los alumnos lo hemos utilizado *las artes escénicas más como una herramienta pedagógica*, y también obviamente con algunas pautas de actuación, lo que es expresión corporal, todo lo que conlleva el teatro. Es así que "Memorias de las Lagunas" consta de tres historias, pero todas relacionadas a las lagunas y al origen de Chinchero (subrayados nuestros)..

En este segmento del testimonio de Félix se identifica el origen de un libro de la comunidad en donde el nexo con la actividad teatral, de modo semejante a las experiencias de la IE Velasco Astete, se revela como una mediación necesaria para elaborar un guion, con peso ritual, con "insumos dramáticos". En nuestra entrevista con Gonzalo Valderrama, otro funcionario de esta misma sección del Ministerio de Cultura, él ensayaba el concepto de "teatro ritual" para calificar este conjunto de representaciones donde lo teatral pasaba a un segundo plano o se anulaba, y, por el contrario, se expresaba lo esencial de los libros de las comunidades: su conexión con lo ritual, la actualización de eventos significativos del pasado y la interacción global de la comunidad involucrada en la puesta en escena o expresión

festiva. Que también se haga un énfasis en los aspectos económicos y turísticos de la puesta en escena de este y otros guiones con valor de libros de las comunidades andinas obedece a la inserción del texto cultural que es libro de la comunidad en la vida cotidiana del comunero o poblador andino que entiende que la letra es vida y vivifica.

De semejante factura es el testimonio de Félix sobre la otra escenificación:

Igualmente en Piquillacta se hizo un levantamiento de patrimonio inmaterial, ahí visibilizamos muchas historias de la zona, de su origen como una población Wari, allí hay una ciudadela Wari, una de las tres más grandes ciudadelas que existen en el Perú de los waris que se asentaron justamente en el hoy distrito de Lucre, llamado anteriormente Muyna, que era una etnia que venía de Ayacucho, de esas zonas (no olvidemos que Tiahuanaco y Nazca son los que dan origen a Wari y a partir de eso ya viene la confederación de los incas). Entonces justamente en ese lugar se vive esa historia, esa transición, ese proceso, esa ciudadela. Alrededor de esa ciudadela se han contado muchos cuentos, leyendas, mitos, por qué fue despoblada, qué función tenía... Hay estudios que se han hecho, muy interesantes, y justamente arrojan que eso es una ciudad Wari que se anexó al imperio inca, y la leyenda más representativa que encontramos fue la de Sumajtica.

“Sumajtica” es un vocablo quechua que significa “flor bella”, y en este caso su valor es el de un nombre. Sumajtica era una princesa de Rumichaca, un curaca de la zona de los Muyna. Como se ha citado, Muyna es el nombre ancestral de Lucre. También recibe el nombre de “portada”, pues cumplió esta función de entrada al Cusco por la zona del Collasuyo. Los viajeros de esta región necesariamente tenían que pasar por Muyna para entrar a la ciudad imperial. En tal sentido, la “Leyenda de Sumajtica” nos habla de acueductos y del culto al agua, al dios Illapa, y a la laguna cercana de Huacarpay. El rol de ingreso al Cusco otorga a Munay la condición de lugar de intercambio de productos y de conocimientos.

El argumento se extiende con la participación de nobles de otras comarcas, de otros curacazgos, quienes notan la belleza de Sumajtica, y la pretenden. Estos nobles vienen del Collasuyo, Antisuyo, Continsuyo y Chinchaysuyo. De todos ellos, quedan dos al final. Quienes desistieron del propósito de enamorar a Sumajtica, retrocedieron en sus afanes pues el padre de la bella noble les propuso un reto: quien traiga el agua hasta la puerta de su casa será su esposo. Para ello, es oportuno conocer que el pueblo de Sumajtica se encuentra en una zona alta en comparación a la altura de la laguna de donde se extrae agua. Ello causaba sufrimiento en ella y es por ello que el padre establece que quien cumpla con esa proeza será merecedor de su hija. En el camino, por ejemplo, desertan los antis, pues ellos son más guerreros que constructores. Al final, el vencedor es Auqui Tito, que viene del Collao, lo cual es una alusión a la herencia constructora de Munay que proviene de Tiahuanaco. Como se concluye, estamos frente a un texto legendario que alude al agua como recurso que está presente en muchos lugares como en la laguna, la ciudadela, la portada y los acueductos de Piquillacta, que es hoy un parque arqueológico.

La primera ocasión en que se escenificó fue el 5 de noviembre de 2017, luego de un proceso de cinco meses. En una primera etapa, se ha sensibilizado e involucrado a las municipalidades, a la población en general, a las autoridades; en una segunda etapa, se han hecho los talleres de formación artística con los alumnos y con la población que se logró involucrar. La tercera etapa fue la de los ensayos generales y la presentación. El objetivo de Industrias Culturales con estas acciones, expresa Félix

no era necesariamente formar a los alumnos o participantes como actores, pero sí hemos descubierto mucho talento, y eso nos da un indicador para ver y confirmar a mi modo de pensar, que *nuestra tradición oral está viva todavía*. Nuestras tradiciones, nuestro pasado, *está todavía presente en la memoria colectiva*, en estos lugares (subrayados nuestros).

Las palabras del funcionario del Ministerio de Cultura en el Cusco permiten que entendamos con mayor profundidad los procesos de la memoria que estructuran los libros de las comunidades andinas. Estos no son solo textos enraizados con el pasado, comprometidos con el presente y que piensan el futuro, sino que mucha intensidad conectan los intereses del arte, la cultura y la sociedad de una comunidad. Esa comunidad confirma que sus tecnologías de la oralidad y la escritura funcionan con eficacia, con espíritu colaborativo. Félix profundiza en estas dinámicas:

Mire el caso de Chinchero, vemos urbanizaciones, cosa que hasta hace poco, hasta hace cinco o seis años eran pueblos pues, casa de adobe, tejas. Entonces esta expectativa del aeropuerto ha hecho que venga gente foránea, que se transfigure toda su traza arquitectónica monumental, patrimonio cultural, y la afluencia del turismo. Influye bastante entre esta dinámica de desarrollo todavía, pero mantienen esas ideas los jóvenes, los abuelos. *Acá esta justamente la escena donde los niños a la escuela van y le preguntan a sus abuelos*, y ellos comienzan a imaginar todo lo que les cuenta el abuelo. Y hablan de todo, todos ya son coloniales. Hablan de un otorongo, el otorongo viene de la selva, el puma, Manco Cápac, Mama Ocllo, como les dan el reto a los hijos, o sea todo eso se ha plasmado. Y todo, como te darás cuenta, es pedagógico, o sea el alumno se ha llevado este afiche (el de la puesta en escena) y cada vez que lo vea lo va a seguir recreando, constantemente, y ese es el objetivo también, de que no pierdan esto. También *hemos documentado* porque vemos que tenemos una tradición oral muy rica, todos nos contamos, todo lo hablamos, pero *muy poco escribimos*, menos aún en las comunidades porque justamente su tradición de nuestros antiguos es pues oral (subrayados nuestros)..

Esta sección de la intervención de Félix exhibe de qué manera los libros de las comunidades andinas son un documento, tienen una función documental, es decir, interactúan dentro de espacios institucionales (el Estado, las municipalidades, las instituciones educativas), pero también contraponen las

fuerzas de la oralidad, la escritura y la labor armonizadora del teatro ritual ante la configuración rural o urbana de las comunidades, que se insertan en los procesos de modernización tecnológica a los cuales no solo no son ajenas, sino que con ellas se entrelazan sus discursos, sus sueños y sus sentires.

Finalmente, un aspecto en el cual hemos sustentado el abordaje a los nuevos raymis del Cusco es que los guiones y las puesta en escena del Inti Raymi tienen actualmente una labor de contrapeso, es decir, existe muchos cuestionamientos contra esta festividad, ya que se ha distanciado sus objetivos primigenios. Para la concepción de los nuevos raymis, el Inti Raymi es un espejo en el cual verse. Félix reflexiona sobre este balance:

El Inti Raymi, por ejemplo, creció o se institucionalizó justamente bajo la justificación de fortalecer identidades, con ese objetivo; pero poco a poco cuando se creó no se pensó que el Cusco iba a crecer tanto, que iba a tener la afluencia turística que tiene ahora. Y *poco a poco han ido cambiando guiones, cambiando versiones, pero es propio, ¿no? propio de la cultura oral*, (pero ya con otros intereses). Ya no para fortalecer identidad o que sea un vínculo de unión entre los cusqueños, sino ya un cuestión turística y comercial, y eso así año tras año se va criticando (...) *El Inti Raymi es pues ahora un evento netamente turístico*, y sí..., todavía hay una resistencia de la gente que va a Sacsayhuaman porque el lugar es simbólico (...) ya no podemos hacer huatias, ni quemadas, ni fogatas, lo que se hacía antes en una fiesta, un baile; venían de todas las comunidades, de todas las poblaciones del Cusco a bailar pues con sus danzas típicas y hacer sus rituales en Sacsayhuaman, pues es el templo más grande del Tahuantinsuyo. Y ahí ese era el punto neurálgico de todo el imperio, pero se ha ido perdiendo eso, esa cohesión colectiva que era el objetivo de esa creación, ya es otra cosa. Entonces *ha habido un Inti Raymi que lo hacen para turismo y el otro Inti Raymi que lo hacen en la plaza, en el Coricancha es para el pueblo*. Y así pues, conociendo, teniendo esos antecedentes no queremos cometer los mismos errores (subrayados nuestros).

Los libros de las comunidades andinas en su forma de guiones teatrales se constituyen y reconstituyen sobre la base de las tensiones que fluyen al interior y exterior de las comunidades, principalmente la necesidad de que



estas se representen de forma artística o ritual. Estas tensiones son de múltiple naturaleza, por este motivo un texto que en sus orígenes, como el Inti Raymi llevado a escenario en 1944, atendió las demandas de grandes sectores populares y de élite, hoy es un texto altamente institucionalizado, que dialoga con una comunidad globalizada. Ante ello, los nuevos raymis atienden las exigencias locales que se sustentan en programas, declarados o no, de visibilización, con las mismas dinámicas que textos de base narrativa o poética, que también están en el orden de los libros de las comunidades andinas.

Estamos, por ello, ante el surgimiento de nuevos libros de las comunidades andinas gestados desde proyectos institucionales, que oscilan entre el rito y el espectáculo. Estos nuevos raymis suponen la elaboración de guiones gestados desde las capacidades individuales o las dinámicas de motivación comunitaria, y se entrecruzan discursivamente formando ciclos dramáticos en tanto redes de textos que se enlazan a partir de un punto de conexión cultural (el apu Wanakawri o el templo del Korikancha).

## **CONCLUSIONES**

1. Los libros de las comunidades andinas están orientados a promover la interacción de grandes grupos humanos, en donde los niños y los adolescentes son privilegiados, por su capacidad de percibir el pasado (prehispánico o republicano) y el futuro (principalmente,

vínculos con las sociedades modernas y sus tecnologías) a partir de la generación de discursos basados en los roles del hombre andino dentro de su cultura local, regional, nacional y mundial.

2. La labor de la Red de Bibliotecas Rurales de Cajamarca ubica a la lectura y a la capacidad creativa del mundo andino en primer plano; por ello la conexión libro-biblioteca instituye un primer modelo de libro de la comunidad andina: el libro como un elemento encadenado a otros libros, a otras textualidades, a la familia, a la salud humana, es decir, se exhibe la letra como un vehículo creativo, cotidiano y ritual. El libro es el compadre libro, un texto que amplía la composición del sujeto y su familia para crear una familia extendida.
3. El ciclo narrativo del Tío Lino es un tipo de libro de la comunidad que conecta la escritura a una comunidad específica, Cosiete en Contumazá, y al mismo tiempo, define los puentes para un nexo la historia regional. El libro se define como una cadena de elementos narrativos y expresivos que el autor resemantiza, actualiza: todos quieren ser sobrinos del Tío Lino esparcidos en el Perú, es decir, crear la voz y la imagen del pícaro andino con sus irremplazables andamiajes rituales, festivos y representacionales. El libro es un libro raíz-planta tanto por su contenido que realiza referencias con la naturaleza, tanto como por su capacidad de enlazar una amplia gama de temas.
4. Los guiones del Inti Raymi son textos de eminente base ritual que proponen un diálogo directo con las comunidades que representan y las comunidades que son sujetos de vista o espectadores. La alta

formalización de los guiones más recientes es una prueba de que los libros de las comunidades fijan sus contenidos en función de la institución que representan y, por ello mismo, son textos comprometidos con un discurso cosmopolita. El libro es una pauta que resume, organiza y evoca un saber ancestral; libro raíz-planta, sí; pero también libro de una comunidad imaginaria idealizada con valor de modelo ecuménico.

5. Los guiones del teatro ritual que constituyen los nuevos raymis del Cusco son parte de una búsqueda novísima por establecer referentes escénicos rituales que dinamicen a las comunidades como parte de su proceso de revitalización o visibilización. El libro es una pauta que sintetiza un saber ancestral, impulsa una revisión del contacto del hombre con su entorno y entrelaza la labor comunitaria de forma muy evidente con las instituciones del Estado: es un libro vademécum con funciones de reconstitución de los valores y prácticas de la vida comunitaria.

## **BIBLIOGRAFÍA**

### **a. Primaria**

ALVA PLASENCIA, Juan Luis (1990). *Cuentos de Tío Lino y otros cuentos*. Lima, Sagsa.

ARGUEDAS, J. M. (2016 [1960-1961]). *Cuentos religioso-mágicos de Lucanamarca*. Huamanga: Universidad Nacional de San Cristóbal de Huamanga.

ARGUEDAS, José María (1949). *Canciones y cuentos del pueblo quechua*. Lima: Huascarán.

ARGUEDAS, José María y Francisco IZQUIERDO RÍOS (1947). *Mitos, leyendas y cuentos peruanos*. Lima: Ministerio de Educación Pública.

BECERRA BECERRA, James. (2013). *Aventuras del Tío Lino*. Cajamarca-Trujillo: ed. del autor. Compañía de Impresiones y Publicidad.

ESPINOSA, Aurelio. M. (2009 [1946-7]). *Cuentos populares recogidos de la tradición oral de España*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

ESPINOZA NAVARRO, Faustino (1977). *Guion para la escenificación del "Inti Raymi" en la ciudad sagrada de los inkas*. Qosqo: [Garcilaso].

ESPINOZA NAVARRO, Faustino (2000). *Sapiencia inka. Inka yachaykuna*. Cusco: Taller Gráfico Visión E.I.R.L.

FLORIÁN, Mario (2008). *El Tío Lino y sus relatos modélicos orales*. Trujillo: Papel de Viento Editores.

LEÓN MUGUERZA, César Enrique (2010). *Los fantásticos cuentos del Tío Lino*. Cajamarca: Municipalidad de Cajamarca.

LÓPEZ ALVA, Ruperto V. y James E. BECERRA BECERRA (2017). *Los cuentos inéditos del Tío Lino*. Cajamarca: Asociación Civil Pata de Palo.

PROYECTO ENCICLOPEDIA CAMPESINA/ ASOCIACIÓN ANDINA AKU KINDE (2007-2008); 20 t. 2ª ed. Cajamarca: Red de Bibliotecas Rurales de Cajamarca. 3ª Cajamarca: Red de Bibliotecas Rurales de Cajamarca/ Asociación Obispo Martínez Compañón. t. 1, Dios cajacho. Tradición oral cajamarquina; t. 2. Los seres del más acá. Muestras sobrenaturales en la tradición oral cajamarquina; t. 3: Tintes y tejidos. Tradición oral cajamarquina; t. 4: Nuestras herramientas. Tradición cajamarquina; t. 5: Música maestros; t. 6: Todos los tiempos. La naturaleza del tiempo en la tradición cajamarquina; t. 7: Trenzando sombras. Los sombreros en la tradición cajamarquina. t. 8: José María. La familia en la tradición cajamarquina; t. 9: Los hombres kishuar. La medicina en la tradición cajamarquina; t. 10: Somos nosotros. Reflexiones campesinas sobre la tradición andina; t. 11: Hermano cuy, hermana yuta. Los animales en la tradición cajamarquina; t. 12: Soy pajita de la Jalca. Las plantas en la tradición cajamarquina; t. 13: Piedra adentro. Piedras y minerales en la tradición cajamarquina; t. 14: Versitos y pechadas. Cantares de la tradición cajamarquina; t. 15.; t. 16: El pueblo abuelo. La vida del antiguo en la tradición oral cajamarquina; t. 17: Prenda querida. El vestido en la tradición cajamarquina; t. 18: Barro bendito. La alfarería en la tradición cajamarquina; t. 19: Bailando amaneceremos. Danzas y bailes en la tradición cajamarquina; t. 20: Empezó a andar. Reflexiones campesina sobre la tradición andina II.].

RED BIBLIOTECAS RURALES DE CAJAMARCA (2002-2005). Biblioteca campesina .... y otros cuentos. Recogidos por los Bibliotecarios Rurales de Cajamarca, bajo la dirección de Alfredo Mires Ortiz. Cajamarca: Red de Biblioteca Rurales de Cajamarca; 10 fascículos. 2ª ed. Cajamarca: Red de

Bibliotecas Rurales de Cajamarca, 2000-2002; 16 fasc. [Fasc.1: El indio pishgo...; fasc. 2: La campana de Muyoc ...; fasc. 3: Chimboyoc...; fasc. 4: Los 7 consejos...; fasc. 5: El pachachari....; fasc. 6: El shingo enamorado...; fasc.7: La mamacocha...; fasc. 8: El carbunclo...; fasc.9: San Mateo...; y, fasc. 10: El tío zorro.... Ed 2000: fasc. 11: El haragán...; fasc. 12: El lic-lic...; fasc. 13: El toro padre...; y, 16: fasc. La sogá de cerda ...].

RED DE BIBLIOTECAS RURALES DE CAJAMARCA (2005). *Compadre libro*. Cajamarca: Red de Bibliotecas Rurales de Cajamarca.

RED BIBLIOTECAS RURALES DE CAJAMARCA (2001-2002). Biblioteca campesina. *Nosotros los cajamarquinos*. Recogidos por los Bibliotecarios Rurales de Cajamarca, bajo la dirección de Alfredo Mires Ortiz. Cajamarca: Asociación para el Desarrollo Rural de Cajamarca.

ZÁRATE PLASENCIA, F. A. (1961). *Ayllu de cantares. Obras poéticas completas*. Tomo I. Lima: s.e.

ZÁRATE, F. A. (1939). *Los cuentos del Tío Lino (cuentos contumacinos)*. Lima: Editora Peruana.

ZEVALLOS, A. (2016). *Cuentos del Tío Lino*. Lima: Lluvia editores.

ZEVALLOS, Andrés (2011). *Cuentos del Tío Lino*. Lima: Lluvia editores/ Sumeria Editores/ Martínez Compañón Editores.

## **b. Secundaria**

ALMEIDA, I. (2014). *Mitos cosmogónicos de los pueblos indígenas en Ecuador*. Quito: Ediciones Abya-Yala.

ALVA PLASENCIA, J. L. (1989). *Contumazá. Historia política y educativa. Reino de Cuzimancu-Chuquimancu*. Lima, Concytec.

ALVA PLASENCIA, J. L. (ed., 1972). *Contumazá centenaria y el Perú*. Lima, s.e.

AMES, P. Y A. PADAWER (2015). "Dossier: infancias indígenas, identificaciones étnico-nacionales y educación: experiencias formativas cotidianas dentro y fuera de las escuelas". *Anthropologica*, XXXIII (35), pp. 5-14. Recuperado de <http://revistas.pucp.edu.pe/index.php/anthropologica/article/view/14634/15220>.

ANGULO URIOL, J. M. (2011). *Contumazá. Crónicas de su real historia*. Lima: edición del autor.

BUENO, Raúl (1995). "Genocidios virtuales: modernización y mestizaje como imágenes de superación cultural en America Latina". *Identidades del Perú en la literatura y las artes*. Ed. de Fernando de Diego, Gastón Lillo, Antonio Sánchez y Borka Sattler. Ottawa: Universidad de Ottawa, pp. 15-25.

CHRISTENSON, Allen J. (ed. y notas, 2012). *Popol Vuh*/Traducción del quiché al inglés, notas e intro. de Allen J. Christenson ; trad. del inglés Gloria S. Meléndez ; pról. de Enrique Florescano. México D.F.: FCE, CONACULTA.

CORNEJO POLAR, Antonio (1996). "Una heterogeneidad no dialéctica: sujeto y discurso migrantes en el Perú moderno". *Revista Iberoamericana*, 176-177 (1996): pp. 837-844.

CORNEJO POLAR, Antonio (1980). *Literatura y sociedad en el Perú: la novela indigenista*. Lima: Lasontay.

DIEZ, A. y S. ORTIZ (2013). "Comunidades campesinas: nuevos contextos, nuevos procesos". *Anthropologica*, XXXI (31), pp. 5-14.

ESPINO RELUCÉ, G. (2010). *La literatura oral o la literatura de tradición oral*. Lima, Perú, Universidad Nacional Mayor de San Marcos / Pakarina Editores.

ESPINO RELUCÉ, G. (1994). *Tras las huellas de la memoria. Tradición oral del Norte*. Lima: Instituto Nacional de Cultura INC/ Organización de Estados Iberoamericanos OEI, 1994.

FOURTANÉ, N. (2015). *El condenado andino. Estudio de cuentos peruanos*. Cusco: Centro Bartolomé de las Casas, Instituto Francés de Estudios Andinos.

GALINIER, Jacques y Antoinette MOLINIÉ (2013). *Los neo-indios. Una religión del tercer milenio*. Quito: Abya-Yala.

GARCÍA-BEDOYA M., C. (2004). *Para una periodización de la literatura peruana*. 2.ª ed. corregida y ampliada. Lima, Perú: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

GIESECKE, M. (2016). "Escuela nueva y antropología aplicada: la educación rural en el Perú en las décadas de 1920 y 1930". *Anthropologica*, XXXIV (36), pp. 31-52. Recuperado de [http:// dx.doi.org/ 10.18800/ anthropologica. 201601.002](http://dx.doi.org/10.18800/anthropologica.201601.002).



GOODY, J. (comp., 1996). *Cultura escrita en sociedades tradicionales*. Barcelona: Gedisa.

HAUY, M. E. (coord., 2009). *Leer literatura. Trayectorias y horizontes de la lectura literaria en la escuela*. Córdoba, Argentina: Encuentro Grupo Editor.

ITIER, C. (2007). *El hijo del oso. La literatura oral quechua de la región del Cuzco*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.

LANDEO MUÑOZ, P. (2014). *Categorías andinas para una aproximación al willakuy*. Lima: Asamblea Nacional de Rectores.

LIENHARD, M (2014). “¿Cuál es el lugar de las lenguas amerindias en la producción literaria escrita de América Latina?” *Revista de Literaturas Populares*, XIV (1), pp. 79-100.

LIENHARD, Martín (2000). “Voces marginadas y poder discursivo en América Latina”, *Revista Iberoamericana*, 176-177: 785-798.

LÓPEZ-BARALT, Mercedes (2010). *Una visita a Macondo: manual para leer un mito*. San Juan, Puerto Rico: Ediciones Callejón.

MACERA, P. (coord., 2004). *Los dueños del mundo shipibo*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

MILLONES SANTA GADEA, Luis (1992). *Actores de altura. Ensayo sobre el teatro popular andino*. Lima: Editorial Horizonte.

MILLONES, Luis y Alfredo LÓPEZ AUSTIN (2008). *Dioses del norte, dioses del sur. Religiones y cosmovisión en Mesoamérica y los Andes*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.

MIRES ORTIZ, A. (2008). *Cosmovivencia. La concepción del mundo desde la tradición oral cajamarquina*. Cajamarca: Red de Bibliotecas Rurales de Cajamarca.

ONG, Walter (1982). *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*. México: Fondo de Cultura Económica.

PACHECO, Carlos. "Introducción". *La comarca oral. La ficcionalización de la oralidad cultural en la narrativa latinoamericana contemporánea*. Caracas: Ediciones La Casa de Bello, 1992:13-23.

PLASENCIA, Luis Enrique (2008). «Confesión de parte a manera de prólogo», M. Florián, *El Tío Lino y sus relatos modélicos orales*. Trujillo: Papel de Viento Editores. pp. 9-12.

RENGIFO DE LA CRUZ, E. (2018). *Poesía, testimonio y libro de la comunidad andina de San Pedro de Casta*. Huancayo: Silbaviento Ediciones.

RICOEUR, P. (2008). *La memoria, la historia y el olvido*. 2ª ed. Buenos Aires, Argentina: Fondo de Cultura Económica.

ROJAS MENDOZA, Kenny Y. (2018). Apuntes para una lectura de los *Cuentos inéditos del Tío Lino*. Ensayo para el curso de Taller de Tradición Oral II. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

ROSTWOROWSKI DE DIEZ CANSECO, M. (1996). *Estructuras andinas del poder: ideología religiosa y política*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.

SARMIENTO GUTIÉRREZ, J. y T. RAVINES SÁNCHEZ (2004). *Cajamarca. Historia y cultura*. 4.ª ed. Cajamarca: Municipalidad Provincial de Cajamarca.

VICH, V. (2001). *El discurso de la calle. Los cómicos ambulantes de Lima y las tensiones de la modernidad en el Perú*. Lima: PUCP/IEP/Universidad del Pacífico.

ZÁRATE PLASENCIA, F. A. (1971). *Contumazá o esbozos para la monografía provincial*. 2.ª ed. Lima: La Floralia del Inca.

ZAVALA, V. (2002). *(Des) encuentros con la escritura: escuela y comunidad en los Andes peruanos*. Lima, Perú: Red para el Desarrollo de las Ciencias Sociales en el Perú.

### **c. Complementaria**

AGUIRRE, G. Max (1994). «El Inti Raymi: cincuenta años de su evocación y significado». En: MUNICIPALIDAD DEL CUSCO. *Cincuenta años del Inti Raymi*. Cusco: Municipalidad del Qosqo: Banco Continental.

ANDERSON, B. (2006 [1983]). *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.

ASOCIACIÓN PARA EL DESARROLLO Y LA CULTURA BOLSILLOS CREATIVOS (2005). *Historias shipibas para estar despiertos, versión bilingüe shipibo-castellano*. Lima: Ministerio de Educación y edición de los autores. Disponible en <http://www.geocities.ws/bolsilloscreativos/historiasshipibas.pdf>.

BAJTIN, Mijail (2003). *Estética de la creación verbal*. México D.F.: Siglo XXI.

BARCIA, P. L. (2004). "Hacia un concepto de la literatura regional". G. Videla de Rivero y M.E. Castellino (ed.), *Literatura de las regiones argentinas*. Mendoza, Universidad Nacional de Cuyo.

BELAUNDE, L. E. (2008). *El recuerdo de Luna. Género, sangre y memoria entre los pueblos amazónicos*. 2. a. ed. Lima: Centro Amazónica de Antropología y Aplicación Práctica.

CAILLOIS, Roger (2013). *El hombre y lo sagrado*. Traducción de Juan José Domenchina. Tercera edición. México: Fondo de Cultura Económica. pp. 101-135.

CARTONAZO EDITORES (2014). *Yoshin koshki. Un arcoíris en el desierto*. Lima: Cartonazo Editores.

DEBORD, G. (1955). *La sociedad el espectáculo*. Santiago de Chile: Quattrocento.

ELÍAS-ULLOA, J. (coord.). 2012. *Xoke, Non joibo sika. Nuestras historias pintadas*. Lima-New York: Stony Brook University.

GARCILASO DE LA VEGA, Inca (1991). *Comentarios reales de los Incas*. Edición, prólogo, índice analítico y glosario de Carlos Aranibar. México: Fondo de Cultura Económica.

GONZALES, G. (2013). Segundo Conversatorio Narrativa y Poesía Puneñas. Acercamiento a las Literaturas Regionales. Comentario a la entrada del 25 de agosto en su cuenta de Facebook.

HUAMÁN, M. A. (2011). *Palabras no cautivas. Ensayos sobre educación y literatura*. Lima, Perú: Universidad de Ciencias y Humanidades.

LIENHARD, Martin (1990). *La voz y su huella: Estructura y conflicto étnico-social en América Latina (1492-1988)*. La Habana: Casa de las Américas.

LYONS, M. (2012). Los nuevos lectores del siglo XXI: mujeres, niños, obreros. En G. Cavallo y R. Chartier. *Historia de la lectura en el mundo occidental*. México. D.F.: Taurus.

MARTÍN RUBIO, María del Carmen (2005). «Inti Raymi” La fiesta del solsticio Inca». *Boletín Museo de Arqueología y Antropología (UNMSM)*. 6 (1): pp. 31-36.

MIRES ORTIZ, A. (2017). “La Tierra cuenta. Oralidad, lectura y escritura en territorio comunitario”. *Revista Interamericana de Bibliotecología*. Medellín (Colombia), 40 (1), pp. 95-103.

MONTEMAYOR GARCÍA, Alicia (2002). «La poesía expulsada de la ciudad. De cómo Homero se convirtió en literatura». *Signos Filosóficos*, 8: pp. 17-33.

MUDROVCIC, María Inés y Nora RABOTNIKOF (coord.) (2012). *En busca del pasado perdido. Temporalidad, historia y memoria*. México: Siglo XXI.

MUNICIPALIDAD DEL CUSCO (1994). *Cincuenta años de Inti Raymi*. Cusco: Municipalidad del Qosqo: Banco Continental.

NIÑO, H. (2008). *El etnotexto: las voces del asombro. Cinco siglos de búsqueda y evitación*. La Habana: Casa de las Américas.

ROSTWOROWSKI DE DIEZ CANSECO, María (1996). *Estructuras andinas del poder: ideología religiosa y política*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.

SCHMIDT-WELLE, F. (2012). "Regionalismo abstracto y representación simbólica de la nación en la literatura latinoamericana de la región". En: *Relaciones*, 33 (130), s.p.

SOTOMAYOR, José Carlos (2014). «El guion original del Inti Raymi». La República (Región Sur). Suplemento: *Del cole a la U*, 87 (26 de junio de 2014).

TERÁN MORVELI, Jorge (2013). *Literaturas regionales. Narrativa huaracina reciente*. Lima: Pakarina Ediciones.

VALENZUELA BISMARCK, Pilar y Agustina VALERA ROJAS (2005). *Koshi Shinanya Ainbo. El testimonio de una mujer shipiba*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

VILCAPOMA, José Carlos (2002). *El retorno de los incas: de Manco Cápac a Pachacútec*. Lima: Universidad Nacional Agraria La Molina.